L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

15e Année - Nouvelle Série N° 66 - Mars 1960

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

Fondateur : R. VIEUXBLE. Directeur : A. MUSSON

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à 1.400 *fr. (N.F.* 14.) *(étranger :* 1.600 *fr. - N.F.* 16.) *à envoyer par chèque postal à: M. A. MUSSON,* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-*5e *C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours sont détaillés au prix de 200 *fr. (N.F.* 2.) *l'exemplaire, ceux de l'année précédente au prix de* 175 *fr. (N.F.* 1,75)*, ceux des années antérieures au prix de* 100 *fr. (N.F.* 1.).

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 50 *francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-*5e.

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

Bases de départ de la Progression Vocale chez l'Enfant

COMMUNICATION DE M. JACQUES CHAILLEY
Professeur à la Sorbonne Directeur de l'Institut de Musicologie,
suivie d'un débat.

Au cours de cette séance, M. Jacques Chailley a mis l'accent sur des découvertes de la Musicologie qui pourraient, semble-t-il, entraîner une révision de certaines conceptions traditionnelles en matière d'Education musicale.

Le problème est d'importance car il se répercute sur la progression à adopter dans l'étude de la mélodie et de la polyphonie, et il met en cause bien des habitudes.

Les psychologues admettent que le développement mental de l'individu est une sorte de réplique accélérée de celui de l'espèce : avant de parvenir au stade du raisonnement conceptuel, l'enfant passe par tous les moments de la pensée primitive, telle que l'Histoire, et surtout l'étude des primitifs actuels, nous la font connaître. En termes savants, « l'ontogénie reproduit la phylogénie », et cette loi se vérifie en ce qui concerne l'acquisition des structures musicales. L'enregistrement de cris de bébés, puis de chants improvisés par les enfants recoupe les découvertes de l'ethnomusicologie.

L'opportunité pour une pédagogie de respecter la personnalité enfantine n'est plus à démontrer. Or l'enseignement traditionnel du solfège, s'il satisfait la logique des adultes par sa progressivité, est basé sur une perception de la musique correspondant déjà à un stade assez évolué — celui de l'époque classique — et cela conduit à inculquer aux enfants des notions ne correspondant pas toujours à leur « être » psychologique. Ainsi l'étude de l'accord parfait majeur dans le cadre tonal est généralement adopté comme base de départ. Or cette étude suppose l'assimilation préalable des harmoniques 5 et même 7 comme consonance, et celle-ci constitue un phénomène relativement récent dans l'histoire musicale. On peut raisonnablement estimer que l'enfant n'a pas atteint complètement le stade de développement nécessaire à cette assimilation avant l'âge de 10 à 12 ans, ces chiffres restant à vérifier expérimentalement. Quant à la formation des échelles musicales, leur étude montre qu'elle n'emprunte pas la voie de la superposition des harmoniques, incluant l'accord parfait, mais celle du cycle des quintes modifié en cours de route par divers facteurs (attraction, égalisation, etc.), d'où il résulte que l'accord parfait n'y apparaît pas comme un élément premier.

La première structure est d'abord la quinte pour les instruments, mais la quarte pour la voix. Les autres degrés s'y ajoutent progressivement selon deux principes concurrents : d'une part l'extension du cycle des quintes, dans l'ordre de celles-ci; d'autre part le « meublement » à l'intérieur des intervalles déjà fixés, car le passage d'un tétracorde à un autre suppose un effort de mutation qui ne disparaît qu'assez tard. *La quarte se divise ainsi en ton + tierce mineure*, puis *la tierce mineure en ton + demiton*. Le tableau du cycle des quintes, confirmé par l'expérience, montre que la tierce majeure est un intervalle « disjoint », « composé » — c'est-à-dire issu de la juxtaposition de deux tons — moins accessible que, par exemple, la tierce mineure, intervalle incomposé obtenu directement.

Un minimum de pratique nous apprend d'ailleurs qu'il est souvent difficile d'obtenir des élèves l'exécution correcte de cet intervalle, alors qu'ils reproduisent assez bien la quarte juste, la seconde majeure ou la tierce mineure, produits directs du cycle des quintes. Notons que plusieurs pédagogues ont abandonné l'étude préliminaire de l'accord parfait majeur.

Des remarques similaires peuvent être formulées à propos de certaines autres notions « de base » couramment enseignées.

Dans ces conditions, se demande M. Chailley, ne vaudrait-il pas mieux commencer la progression par des structures musicales plus proches des enfants ?

Dans les musiques anciennes, la notion de consonance ne dépasse jamais la quinte ou la quarte. Il faudrait donc établir une progression ayant comme point de départ la quarte qui est prépondérante dans la musique vocale comme la quinte l'est dans la musique instrumentale — et respecter l'ordre chronologique de formation des échelles, pour n'aboutir que progressivement au majeur moderne.

Voici par exemple un modèle de progression (on pourrait en établir d'autres), l'appui se prenant exclusivement sur les notes rondes (ex. 1) :

Puis bifurcation vers les structures modales ou tonales, soit mineures (ex. 2) : soit majeures (mais plus tard) par une voie, comme par exemple (ex. 3) sans oublier que la tessiture d'octave impose d'abord un effort de mutation tant aux jeunes voix qu'aux jeunes cerveaux (donc ne pas mélanger inconsidérément tétracorde et pentacorde), qu'il est préférable d'aborder l'octave de dominante à dominante plutôt que de tonique à tonique et que si l'on peut d'emblée aborder la tierce mineure mélodique sans la meubler, on ne peut arriver que progressivement au même résultat avec la tierce majeure.
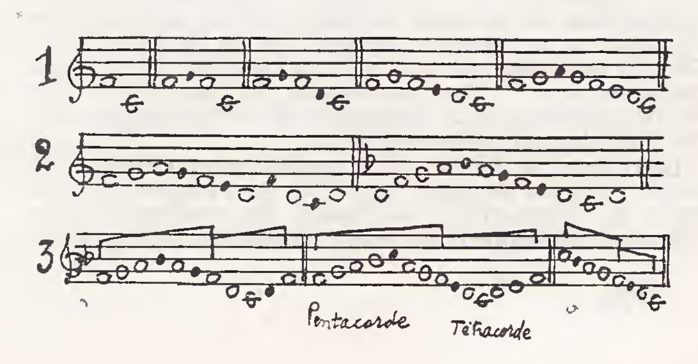
En ce qui concerne l'apprentissage dans l'étude de la polyphonie, un problème du même ordre se pose, mais ceci constituera l'objet d'une autre séance d'études.

Le débat, fort animé, porta essentiellement sur l'âge auquel pourrait se situer une telle initiation et sur les influences extra-scolaires risquant de la contrarier.

En principe, cette méthode devrait s'adresser à des élèves très jeunes; l'expérience seule peut dire dans quelle mesure elle est applicable à ceux qui ont appris le solfège par les voies habituelles. Enfin, à considérer la musique que déversent radios, électrophones, boîtes à musique, voire baraques foraines, il apparaît que nous subissons un « bruit de fond » musical de structure essentiellement tonale, dont l'influence réelle à un âge donné reste à étudier, en distinguant soigneusement accoutumance auditive et instinct vocal. Quelle est la portée réelle de ces influences et peut-on passer outre aux objections ayant trait à l'âge de nos élèves ? C'est ce que nous apprendront les essais qui doivent être tentés dès la rentrée d'octobre; il est fait pour cela appel à toutes les bonnes volontés.

Signalons qu'une expérience en cours dans un établissement parisien, et menée parallèlement dans des classes primaires et avec de « grands commençants », donne des résultats très encourageants.

C. GIROU.



ANTHOLOGIE DU LIED (1)

par René KOPFF

Disque :

Anthologie du Lied.

Deutsche Grammophon Gesellschaft 19092-33 t. médium.

SCHUMANN.

Robert Schumann continue l'œuvre de Schubert en reprenant son style dans certains de ses Lieder, mais il dépasse son modèle par l'importance plus grande qu'il accorde à l'accompagnement pianistique. En effet, le piano est vraiment pour Schumann l'expression la plus intime du « moi » et c'est par lui qu'il exprime le sens plus profond des poèmes choisis; d'où ces longs préludes, postludes et interludes qui semblent vouloir dire ce que ne peuvent exprimer les paroles. Schumann réalise ainsi cette union absolue de la poésie et de la musique qui est un des rêves romantiques.

Clair de lune (Mondnacht)

C'est dans les douze Lieder op. 39 d'Eichendorff que le style de Schumann acquiert une beauté et une originalité toutes spéciales. C'est que ces poèmes sont comme prédestinés à la musique et semblent inachevés sans elle. Le langage particulier de ce poète ne s'épanouit complètement que dans le chant. Aussi les lieder de ce petit cycle sont parmi les plus justement célèbres et populaires.

Ce clair de lune est l'expression d'un bonheur parfait qui se reflète dans toute la nature. Et l'âme libérée et heureuse du poète étend ses ailes pour planer doucement vers son pays. Le lied comprend trois strophes. Les deux premières qui créent l'atmosphère sont semblables. Une courte et douce introduction se transforme en une succession d'accords répétés, aux changements d'harmonies insensibles, se fondant les unes dans les autres. Musique statique peignant à merveille le calme presque immobile d'une belle nuit de clair de lune et la tranquillité de l'âme se sentant une avec cette nature paisible. La dominante « si » qu'on entend d'une manière presque ininterrompue à travers tous ces accords ajoute encore à cette impression de quiétude planant au-dessus de tout et hors du temps. La troisième strophe, où l'âme du poète s'envole, semble vouloir briser ce cadre immobile, mais se termine paisiblement sur la tonique, alors que les deux premières strophes restaient en suspens sur la dominante. Le motif d'introduction qui sert d'interlude entre les deux premières strophes est également repris comme conclusion. Tout semble s'évanouir comme dans le monde irréel d'un rêve.

Les deux grenadiers (Die beiden Grenadiere)

C'est en Heinrich Heine que Schumann reconnaît le plus pleinement ses propres tendances. C'est chez lui qu'il trouve une importante partie des poèmes de ses Lieder. Ce qui nous vaut les deux cycles : Liederkreis op. 24 et Dichterliebe (les Amours du Poète), op. 48, ainsi que des romances et des ballades éparses dans les op. 45, 49 et 53. C'est là que nous trouvons cette ballade des deux Grenadiers (op. 49, n° 1) plus romanesque que romantique. C'est un des lieder les plus populaires de Schumann et sûrement le plus accessible aux jeunes.

La ballade de Heine, qui comprend neuf strophes, raconte l'histoire de deux grenadiers de l'Empire qui rentrent de leur captivité en Russie. En traversant l'Allemagne ils apprennent la défaite de Napoléon. L'un d'eux meurt même, mais dans ses rêves il voit revenir l'Empereur accompagné de la Marseillaise victorieuse.

Le rythme à la fois martial et funèbre et le petit dessin imitant le roulement d'un tambour de la courte introduction reparaissent plusieurs fois au cours de ce lied pour bien souligner l'esprit militaire et patriotique qui anime les deux grenadiers. La mélodie tient du récitatif, ce qui est encore accentué par l'accompagnement en simples accords des strophes 2, 3 et 4. Une grande tristesse émane de cette musique. L'un des deux grenadiers est blessé, l'autre, tout découragé, voudrait mourir s'il n'avait pas sa famille qui l'attend. Le chant n'est pas absolument strophique, mais les mêmes éléments mélodiques reviennent plusieurs fois. Ainsi la troisième strophe commence comme la première. Le même rythme anime encore la cinquième strophe où le blessé s'échauffe à la pensée de son empereur prisonnier. Mais voici que ses forces déclinent. Il sent qu'il va mourir et adresse une dernière prière à son compagnon : il voudrait reposer en terre de France. Cette sixième strophe est très semblable à la seconde, mais les accords de l'accompagnement sont brisés et leur mouvement de triolets se fait de plus en plus pressant. On croit entendre le souffle haletant du moribond en délire. Le rythme se fait encore plus pressant lorsque dans la septième strophe il demande sa croix d'honneur, son fusil et son épée pour être prêt. Plus de douleur, plus de désespoir. C'est ainsi qu'il attendra dans sa tombe le retour de l'Empereur triomphant. Et c'est une fougueuse « Marseillaise » entrecoupée de roulements de tambours qui accompagne ce rêve épique. Mais ce n'était hélas qu'un rêve ! C'est ce que semble vouloir nous rappeler la courte conclusion en accords tristes et mélancoliques.

Carl LŒWE (1796-1869)

En Allemagne, Carl Lœwe, le maître des ballades, est souvent surnommé le Schubert du Nord. La forme plus sévère de la ballade correspond en effet mieux au caractère nordique plus froid. C'est le mérite essentiel de Lœwe de lui avoir donné sa forme musicale. Certes, il y eut des ballades avant lui. Mais elles avaient un caractère tantôt simplement strophique et populaire, tantôt trop monstrueusement théâtral. Lœwe a conservé la forme strophique, mais en employant dans une même ballade plusieurs mélodies strophiques différentes qui alternent suivant le sens du texte. Ainsi la ballade conserve son caractère essentiel de lied narratif. Lœwe est le maître de la narration dramatique vivante. Un autre caractère principal de la ballade est sa tournure d'un naturel populaire, et la grandeur de Lœwe repose justement dans la simplicité élémentaire de son art.

Heinrich de Vogler (Henri l'Oiseleur)

Ballade composée en 1836 sur un poème de J. N. Vogl (1802-1866). Henri Ier (876-936), duc de Saxe, élu roi de Germanie en 919, fut le fondateur de la dynastie saxonne. La légende raconte qu'il aurait appris son élection alors qu'il était en train d'attraper des oiseaux, d'où son surnom « l'Oiseleur ».

La première strophe débute dans un mouvement simple et modéré à 4/8, d'une tournure toute populaire, en présentant le duc Heinrich à la chasse aux oiseaux. C'est une strophe de 4 membres de phrase avec une modulation à la dominante au milieu. Aussitôt après, retour au ton prin-

cipal, mais mélodie plus ornée en parlant du chant des oiseaux pendant que l'accompagnement s'enrichit de trilles et d'accords arpégés, tout en doublant la mélodie chantée à la sixte supérieure. Un petit interlude pimpant et pittoresque conclut ce charmant tableau pastoral. La deuxième strophe reprend la mélodie première pour montrer un duc Heinrich de bonne humeur, confiant dans le succès de sa chasse. Mais voilà qu'il tressaille et prête l'oreille. La musique change de rythme et de mouvement : 6/8 allegro. Musique grave et mystérieuse qui semble vouloir s'accrocher d'abord à la dominante « si », mais qui module en fin de compte vers la dominante do dièse de fa dièse mineur avec une succession d'accords montant en crescendo et devant annoncer l'approche d'une troupe de cavaliers qu'on aperçoit maintenant. La troisième strophe commence aussitôt dans un la majeur éclatant pour nous dire l'arrivée des cavaliers sur leurs montures piaffantes et avec leurs armures bruyantes. A part le rythme qui est devenu ternaire, la mélodie est celle de la première strophe. Le duc s'impatiente, car cette visite inopinée risque de lui enlever toute chance d'une bonne prise (do dièse mineur) et il demande aux cavaliers ce qu'ils cherchent (retour vers mi majeur). Quatrième strophe : de nouveau le la majeur éclatant pour peindre la foule des chevaliers qui acclament l'Empereur, car c'est bien la bonne nouvelle de son élection qu'ils viennent lui apporter. Leurs transports brusquement font place à l'hommage respectueux des vassaux à leur souverain (brusque modulation en sol majeur). Mais aussitôt après, retour imposant vers la dominante si du ton principal pour affirmer que c'est tout l'Empire qui en a décidé ainsi. Dernière strophe : même rythme et même début que la première, dans le ton de mi : très touché, l'empereur Heinrich lève son regard vers le ciel et remercie Dieu de la bonne aubaine qui vaut bien la prise qu'il était sur le point de faire.

Prinz Eugen (Prince Eugène)

Ballade composée en 1844 sur un poème de Ferd. Freiligrath (1810-1876).

Le Prince Eugène est un personnage historique très populaire en Allemagne. Il s'agit en fait de François Eugène de Savoie, dit le Prince (1663-1736), un petit-neveu de Mazarin. Louis XIV lui ayant refusé un emploi dans l'armée, il se mit par dépit au service de l'Empereur d'Autriche et se montra grand Général dans les guerres de la ligue d'Augsbourg et la guerre contre les Turcs qu'il défit à Pétervara et à Belgrade.

Il existait déjà une ballade populaire sur l'histoire du Prince Eugène combattant les Turcs, et datant de 1719. Lœwe en a repris la mesure particulière de 5/4 ainsi que le dessin rythmique qui est fait de noires et de croches et qui est de temps en temps ponctué d'un point d'orgue. Les nombreux écarts de quarte et d'octave donnent à la mélodie un caractère viril en harmonie avec le sujet soldatesque. Les deux premières strophes qui nous donnent une description détaillée du camp des troupes sont semblables. Débutant en mi mineur elles virent rapidement vers si mineur, en quoi elles se terminent après un court passage en ré majeur. Les deux strophes suivantes se ressemblent également. Elles sont tout aussi instables quant à la tonalité : si mineur, fa dièse majeur, fa dièse mineur, ré majeur, si mineur. Elles nous présentent le trompette du régiment qui va chanter à ses compagnons un chant de sa composition. Une cadence d'une mesure au piano ponctue la fin de chacune de ces quatre strophes. L'instabilité tonale et modale ainsi que ces conclusions, dont le dernier accord tourne chaque fois au majeur, donnent à cette musique un air archaïque fort à propos, et fait d'autant mieux ressortir la fanfare en sol majeur des deux strophes suivantes. Maintenant le trompette va chanter son œuvre : c'est un chant en l'honneur du Prince Eugène que dans la sixième et dernière strophe toute la troupe reprend en chœur (ff). La mélodie en sol majeur est ici presque celle de l'ancien chant populaire. Et pendant que le trompette s'en va chez sa vivandière, la mélodie chantée ressemble à une fanfare, tandis que l'accompagnement pianistique continue à claironner le refrain principal en l'honneur du Prince Eugène jusqu'au dernier petit écho lointain. En somme, avec des moyens simples mais vigoureux, Lœwe vous entraîne irrésistiblement au fil de sa narration.

Hugo WOLF : la Harpe Eolienne

An eine Aeolsharfe) - Poème de Edouard Mœrike.

Hugo Wolf est considéré comme le plus grand représentant du lied post-wagnérien. Comme Wagner il s'absorbe passionnément dans le texte qu'il commente; il se laisse pénétrer par la poésie et traduit la pensée du poète par toutes les ressources de l'art du chant. Il fait siennes toutes les acquisitions techniques qui peuvent le servir : faculté expressive du clavier et richesse de l'harmonie moderne. L'accompagnement pianistique reçoit dans ses lieder l'importance de l'orchestre dans les drames de Wagner; c'est lui qui conserve souvent au lied son unité de structure et de caractère.

Ainsi en est-il dans ce lied : An eine Aeolsharfe. Wolf a d'ailleurs mis en musique plus de 50 poèmes de Mœrike. Dans l'introduction où la voix chantée commence même avant l'accompagnement, le poète s'adresse à la harpe éolienne en lui demandant de reprendre sa plainte mélodieuse. Le récitatif de la voix chantante est accompagné par de larges accords arpégés du piano. Puis le poète s'adresse aux vents chargés de senteurs printanières et de souvenirs touchant agréablement son cœur malgré certaines notes de langueur et de nostalgie. De lents arpèges montant doucement des profondeurs du clavier et des accords éthérés plaqués dolcissimo dans l'aigu créent admirablement cette atmosphère éolienne. Mais voilà que le vent s'anime, provoquant dans la harpe éolienne l'écho d'une agitation plus intense dans le cœur du poète, et effeuillant une rose à ses pieds. A ce moment plus d'agitation aussi dans la main droite de l'accompagnement. Dans toute la mélodie une grande richesse de modulations expressives. Pour finir, comme le parfum de la rose effeuillée, la douce sonorité de la harpe emplit l'air et semble se perdre lentement dans l'infini.

J. BRAHMS : Wiegenlied (Berceuse)

Texte extrait du recueil de chants populaires : Des Knaben Wunderhorn.

Dans le Lied allemand, Brahms est le digne successeur de Schumann; pourtant il se rapproche davantage de l'idéal de Schubert, faisant passer la musique avant l'intention poétique. Il a pratiqué avec un égal bonheur tous les genres, depuis la simple chanson strophique jusqu'au plus large développement choral. L'accompagnement pianistique est habituellement, sinon simple, du moins modeste à l'égard de la mélodie qui doit passer d'abord. Brahms est très avare en effets pittoresques; mais ses accompagnements créent une « Stimmung », une atmosphère.

La berceuse que voici est sûrement un des plus simples, des plus charmants et des plus plaisants lieder de Brahms. La mélodie a un caratère nettement populaire. Le doux bercement de l'accompagnement syncopé et enveloppant de la main droite semble vouloir adoucir ce que la mesure 3/4 pourrait avoir de trop anguleux. Une tonique continuellement répétée à la basse ne supporte que les harmonies principales de la tonalité de mi bémol majeur, simplicité bien de mise pour une modeste berceuse.

En somme une modeste mais très agréable anthologie du lied, qui tient compte des principaux noms qui jalonnent l'histoire de ce genre, et qui est assez variée pour en donner les aspects les plus divers.

---

(1) Voir E.M., n° 65, de février 1960.

RAVEL : *Le Tombeau de Couperin*

par J. ROLLIN

Partition de poche :

Durand Ed., 4, place de la Madeleine, Paris.

Disque :

COL. FCX. 708.

L'auteur :

Né le 7 mars 1875 à Ciboure (près St-Jean-de-Luz).

D'une mère basque et d'un père suisse.

Décédé le 28 décembre 1937 à Paris.

Commence ses études d'harmonie dès l'âge de 12 ans avec Charles-René. Entre au Conservatoire en 1889 dans la classe de piano d'Anthiome. Travaille ensuite avec Bériot et Pessard. Puis est admis dans la classe de G. Fauré pour la composition et chez A. Gédalge (contrepoint et fugue). Obtient un 2e Prix de Rome en 1901 (cantate : Myrrha). N'obtient rien par la suite et son dernier échec fait scandale. Il poursuit ensuite une carrière de compositeur et au besoin de virtuose pianiste. Il meurt des suites d'une pénible maladie cérébrale.

Son œuvre :

Menuet antique (1895), Pavane pour une infante défunte (1899), Jeux d'eau (1901), Quatuor à cordes (1902), Sonatine pour piano (1905), Histoires naturelles (1906), L'Heure espagnole (1907), Ma Mère l'Oye (1908), Gaspard de la nuit (1908), Menuet sur le nom de Haydn (1909), Tombeau de Couperin (1914), La Valse (1919), L'Enfant et les Sortilèges (1920), Concerto pour main gauche seule (1931), Concerto pour piano (1931), Don Quichotte à Dulcinée (1932).

L'œuvre étudiée : « LE TOMBEAU DE COUPERIN »

Conçue pour piano seul, cette œuvre fut commencée en juillet 1914; abandonnée à cause de la guerre, elle fut reprise en juin 1917 et achevée en novembre de la même année. La première audition eut lieu le 11 avril 1919 à la S.M.I. avec le concours de Marguerite Long. Le *Tombeau de Couperin* comprenait 6 parties: *Prélude, fugue, forlane, rigaudon, menuet, toccata.* Dans cette période de cinq ans comprise entre 1914 et 1919, Ravel composa fort peu : outre le *Tombeau,* on ne peut citer que les *Deux mélodies hébraïques*, le *Trio pour piano, violon et violoncelle* et les *Trois chansons pour chœur mixte a cappella.* Le *Tombeau* est la dernière œuvre importante pour piano seul du maître.

De cette suite de six morceaux Ravel élimina la *Fugue* et la *Toccata,* et retint les quatre autres pour une Suite d'orchestre. Terminée en 1919, la Suite, qui porte le même titre de *Tombeau de Couperin,* fut exécutée aux Concerts Pasdeloup le 28 février 1920. Les Ballets suédois en donnèrent une interprétation chorégraphique le 8 novembre 1920. Les quatre morceaux sont disposés dans l'ordre suivant : *Prélude - Forlane - Menuet - Rigaudon.*

Le *Tombeau* est un genre littéraire et un genre musical. C'est un ensemble de poèmes ou de pièces musicales panégyriques, écrites à la mémoire d'un personnage de grand renom. Ce genre a été pratiqué aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Ravel, dès 1895, avec son *Menuet antique,* affirme son admiration sans réserve pour le XVIIIe siècle. Si parfois, il foule des voies fort différentes (*Jeux d'eau, Miroirs, Gaspard de la nuit*), il est toujours prêt à nous rappeler où vont ses préférences : *Pavane* (1905), *Sonatine* écrite dans le même temps que *Miroirs, Menuet sur le nom d'Haydn* (1909), *Tombeau de Couperin* (1914). Dans ces œuvres où se manifestent ses goûts, « il ne s'agit plus pour lui de transcender la virtuosité de Liszt dans des constructions inspirées de prétextes poétiques, mais d'adapter au piano contemporain, à l'harmonie actuelle, des formes déterminées, issues des coupes et de l'intention qu'on découvre chez Couperin, Rameau, Haydn et Mozart ».

A la façon dont Couperin écrivait son *Apothéose de Corelli* (1724) ou son *Apothéose de l'incomparable Monsieur de Lully,* Ravel composa son *Tombeau,* moins peut-être à la mémoire de Couperin qu'en l'honneur de tout un siècle et de toute une esthétique.

Chaque partie de la version pour piano est dédiée à la mémoire d'un ami personnel de Ravel, « mort au champ d'honneur ».

Analyse :

I. PRELUDE. Dans sa version originale, il semble dominé par la technique du clavecin : mordants, gruppetti. Il est divisé en deux parties inégales (la deuxième beaucoup plus longue que la première) dont la première est reprise (à l'aide d'une double barre de reprise comme dans les œuvres les plus classiques) sans modification. L'essentiel de la matière musicale est fourni par un thème (1) en doubles-croches composé sur 5 notes. Un deuxième thème (2) apparait au n° 3 de la partition et se greffe en contrepoint sur le premier ou, du moins, sur son moule rythmique. La deuxième partie est constituée par un développement de ces deux éléments combinés ou utilisés seuls (1er thème). Ce 1er thème permet, par sa structure, des harmonies riches dont l'équivoque ne se dissipe qu'à la fin, où la tonalité de mi mineur s'affirme. Après une descente vers le grave, une pédale de tonique amène un glissando ascendant et un trémolo général sur lequel se termine cette première partie. Le caractère enjoué de l'ensemble et le caractère de surprise finale sont soulignés par l'orchestration.

Le premier thème, partagé dans l'original entre les deux mains, est exposé dans la version orchestrale par un dialogue riche de timbre entre le hautbois et la clarinette en *la*, sur pizzicati des premiers violons et altos. Le 2e thème est exposé par la flûte doublée par le cor anglais, puis par le hautbois (à l'unisson).

Le développement fourmille de richesses orchestrales. Signalons la conclusion où le thème principal passe des hautbois et clarinettes unis aux premiers violons, aux clarinettes et altos, puis violoncelles, aux contrebasses pour aboutir à une pédale de contrebasse, sur laquelle monte le glissando donné à la harpe.

II. FORLANE. Danse alerte pratiquée encore au début de ce siècle à Venise par les gondoliers, elle est originaire du Frioul, pays de l'Italie septentrionale qui, après avoir appartenu aux Lombards, aux Francs (770), à l'empire de Charlemagne, à l'Allemagne et à Othon Ier (952), à Venise

(1420), se trouva divisé en deux parties vers 1500, dont l'une suivit les destinées de Venise tandis que l'autre tombait par héritage au pouvoir de Maximilien. Le Frioul est d'origine celte : son peuple, latinisé, se trouva mélangé de Germains, de Slovènes, et parla finalement une langue romane (le frioulan) et l'italien. La forlane est une danse vive, bruyante et utilise un rythme caractéristique à 6/8 où le groupe (croche pointée, double croche, croche) a un rôle prépondérant. Elle fut introduite en France dès la fin du XVIIe siècle et y obtint un succès durable. La forme est essentiellement A - B - A' + Coda.

La partie A est bâtie sur un thème caractéristique (3) de la danse et a, contre toute attente ici, une allure légèrement mélancolique. Exposé d'abord par les premiers violons sur un contrechant du cor anglais, il passe successivement à tous les pupitres des bois. Harmonies riches rehaussées par une orchestration délicate et un rythme piquant. Cette partie respecte les reprises qu'imposent les pas de danse.

La partie B utilise un élément nouveau exposé par les clarinettes, hautbois et cor anglais, puis par les deux flûtes. Ce thème (4) abandonne un peu la rigueur du rythme de la forlane, sans toutefois l'oublier compl(tement.

La partie A' reprend presque identiquement la partie A. mais vole de ses propres ailes au n° 14 et module aux tons éloignés en développant le thème principal.

La Coda commence au n° 16 sur un élément étranger qui semble oublier la danse, laquelle ne reparaît vers la fin que pour s'évanouir doucement : elle monte, sur harmoniques des altos et violoncelles, aux clarinettes, hautbois, et meurt à la flûte dans une extrême douceur.

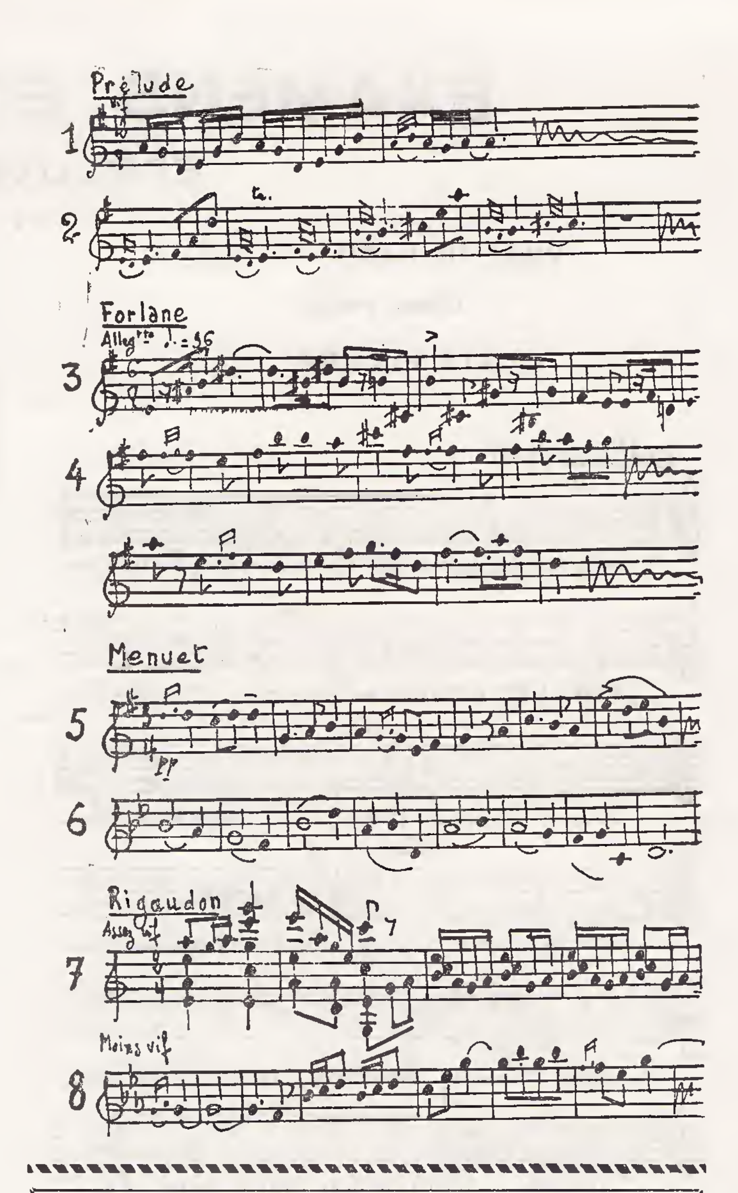
III. MENUET. Forme traditionnelle qui respecte jusqu'aux reprises classiques. Il est construit sur le thème (5) exposé par le hautbois sur une harmonisation confiée aux clarinettes, bassons et cor anglais. Le trio, indispensable à la coupe classique, est exécuté par les bois (flûtes, clarinettes, bassons) sur un soutien harmonique des violoncelles et harmoniques curieux des contrebasses, et utilise un thème nouveau (6). Les cordes s'en emparent un instant, puis laissent de nouveau le rôle aux bois. Les sons harmoniques des contrebasses les accompagnent d'abord, puis le trio se continue avec ce même soutien sous le Menuet réapparu (au hautbois). Après développement normal dans ces conditions, la pièce se termine de la même manière que la forlane, par un effritement du thème principal et de son accompagnement.

IV. RIGAUDON. Originaire de la Provence, le rigaudon est une danse vive à 2 temps. La forme, comparable à celle du morceau précédent, est A - B - A', où A doit comporter deux reprises, lesquelles ne sont pas observées dans la partie A'. La partie A utilise un thème (7) alerte et brillant, débutant par un tutti de deux mesures et se continuant par un rythme en doubles-croches donné par les premiers violons et les clarinettes sur pizzicati des seconds violons et altos.

La partie B adopte un caractère tout différent: un thème « moins vif » (8) confié au hautbois sur contretemps des seconds violons et altos, crée une ambiance plus détendue, plus rêveuse aussi, qui est brusquement modifiée par l'arrivée de la partie A' et la réapparition du thème principal.

Utilisation pédagogique :

En général les élèves écouteront avec plaisir chacun des quatre morceaux, et même pourraient les entendre tous les quatre à la file. Les explications que l'on peut donner sont plutôt techniques. On pourra voir là une occasion de rappeler l'existence, l'origine et la structure de la *Suite,* et de montrer dans quelle mesure elle a survécu. Belle occasion d'étude de reconnaissance de timbres.



CORRESPONDANCE

Il est fréquent que des numéros nous soient retournés parce que les destinataires ont omis de nous faire part de leur changement d'adresse ou d'état civil.

Avertissez-nous à temps, s'il vous plaît, et joignez à votre avis la dernière bande d'envoi et la somme de Fr. 50 (0,50 N.F.).

EXAMENS ET CONCOURS (1)

EPREUVES 1959

VILLE DE PARIS - 1er Degré

Chant scolaire

CLAIR DE LUNE

Allant (♩=92)

p

Les doux a-gneaux du clair de lune, Passent, pen-

sifs, près du mou-lin. mf Ils vi-vent

d'une o-deur de thym — De l'om-bre bleu-

tée d'u-ne pru-ne. f Les doux agneaux du

clair de lune Passent, pensifs, dans mon

jar-din f Ils me sui-vent sur le

che-min — Et viennent boi-re dans ma

main, p Les doux a-gneaux — du clair

Légèrement Retenu Tempo

de lu-ne — Les doux a-gneaux du

clair de lune. Pas-sent, pen-sifs —
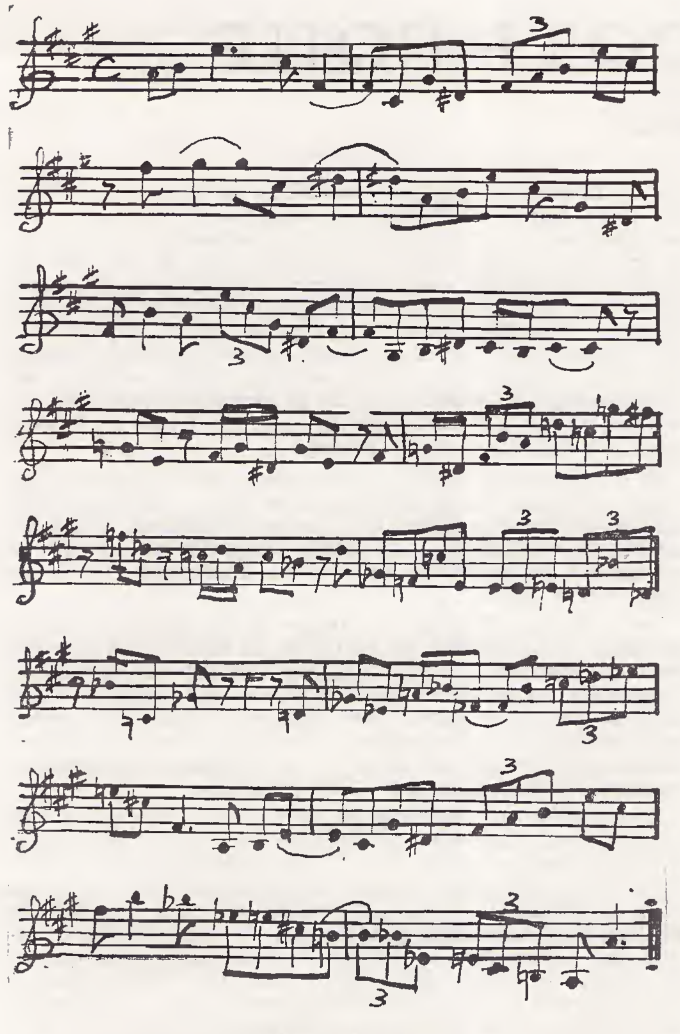
Rit. p

— près du mou-lin ——

ETAT - 1er Degré
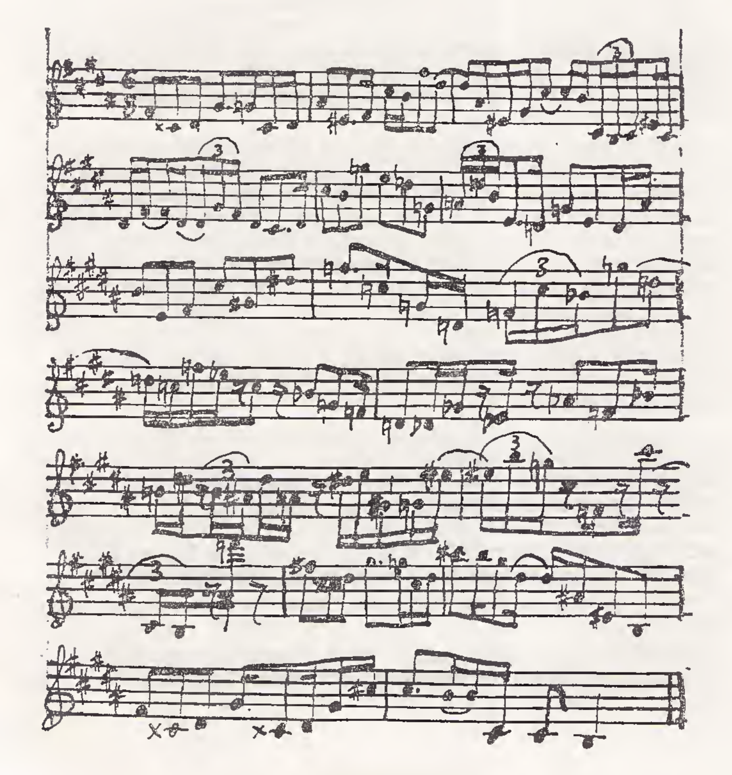
Dictées

(1) Voir E.M. nos 62, 64, 65 de nov. 1959, janv. et fév. 1960.



ETAT - 2e Degré

Dictée



ETAT - 1er Degré

Chant scolaire

OISILLON BLEU COULEUR DU TEMPS
(G. MOREAS)

Andantino *mf*

Oi-sil-lon bleu couleur du temps, — Tes chants,
Tes chants Dor-lo-tent dou-ce-ment les cœurs
meur-tris par les des-tins mo-queurs — Oi-sil-lon
bleu cou-leur-du temps, — Tes chants, tes chants,
font re-vi-vre les espoirs morts Et ter—
mf Più mosso
—ras-sent les vieux re-mords — Oi-sil-lon
bleu cou-leur du temps, Je t'ai cher-ché long
temps, long-temps, Par monts, par val et par ra-
Rall. PP
—vin, En vain — En vain! —

CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.

(Lycée La Fontaine) - Dictée

NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

Rareté au catalogue, valeur artistique, intérêt musicologique, excellence des interprétations et des enregistrements, telles sont les caractéristiques de la plupart des disques de ce mois.

Chez Erato (LDE 3089), le programme retenu par Ph. Caillard consacre la musique sacrée en Allemagne avant J.-S. Bach avec : M. PRÆTORIUS (1571-1621) dont le *Cantique des Trois Enfants* (Benedicta omnia opera Domini Domino) pour 2 chœurs, cuivres et orgue, écrit en forme de rondo, le premier verset du psaume constituant le refrain, est conçu de telle sorte qu'à chacun des sept couplets du psaume s'ajoute une partie vocale, procédé expressif non dépourvu de valeur dont il résulte une certaine éloquence à laquelle l'auditeur est tout de même sensible; J. Christoph BACH (1642-1703), fils de Heinrich et oncle de Maria Barbara, un motet « *Ich lasse dich nicht* » comprenant un double chœur, un chœur à quatre voix et un choral; de S. SCHEIDT (1587-1654) le motet « *Duo Seraphim clamabant* » pour chœur à 4 voix, trombones et orgue, extrait des Cantiones Sacræ de 1618; enfin de H. SCHUTZ, un chœur à 4 voix et orgue « *Supereminet omnem scientiam* », 14e motet des Cantiones Sacræ de 1625, pages importantes dans l'évolution du style du maître; tout cela déborde de science et d'imagination, c'est bien beau et quelle leçon d'écriture !

De J.-S. BACH, une exécution en tous points remarquable, servie par un enregistrement semblable, fait de la *Passion selon saint Matthieu,* dirigée par Scherchen, un monument discographique au niveau de ce chef-d'œuvre impérissable. Il y a, à l'audition, non seulement une présence sonore, mais une vibrante présence de l'âme des interprètes; on admire et l'on est profondément ému tant il y a de sentiment et de pureté dans les chœurs, à l'orchestre et parmi les solistes choisis, sans nul doute, avec un soin minutieux; leur discipline, leur soumission à l'esprit de leurs rôles, leurs timbres, n'ont d'égal que leur sens musical. Vous trouverez cette fameuse production chez Vega (VAL 13), ne la manquez pas.

Au Studio SM (SM 33-54), diverses polyphonies religieuses, parmi lesquelles on trouve le nom de J. MAUDUIT; ceci serait suffisant à attirer l'attention sur ce disque, mais il y a plus : une *Messe brève de Angelis,* a capella, de J. CHAILLEY, œuvre captivante à plus d'un titre, pour sa musicalité évidente, sa somme de culture, et pour l'intention qu'a eue l'auteur en l'écrivant : permettre à l'ensemble des fidèles de participer au chant, le cantus-firmus, c'est-à-dire la Messe dite des Anges, lui étant confié cependant que la maîtrise se charge d'une polyphonie serrée rejoignant, au travers des siècles, les vieux déchants. Puisse cette messe, constituant une expérience me semblant persuasive, passer par toutes les mains, devenir un modèle et s'inscrire au répertoire de toutes les maîtrises.

Du domaine vocal profane, je retiens d'abord une initiative pédagogique me paraissant heureuse et capable de faciliter votre tâche; l'entreprise Cepedic, dont il fut question dans une récente chronique, parallèlement à son Illustration Sonore de l'Histoire de la Musique, conçoit une collection « Poètes et Musiciens » dont l'originalité consiste à présenter d'abord des œuvres poétiques seules puis revêtues de leur parure musicale. Le premier disque (CEP 200) a pour titre Ronsard, les Chansons polyphoniques sont des grands noms du XVIe siècle (JANEQUIN, CERTON, DE LASSUS, etc.).

Deux merveilles sont, chez Archiv d'abord, un enregistrement de trois *Cantates* à une voix de RAMEAU (14116 APM) : *L'Impatience, Diane et Actéon, Orphée.* Je ne sais ce qu'il faut admirer le plus dans ces pages si représentatives de la Cantate française au début du XVIIIe siècle, tant il y a de clarté, de logique, de musique et d'élégance vocale, tout cela servi par une interprétation fine et délicate et une voix ravissante; puis, chez la Voix de son Maitre (FALP 549), de RAVEL, *Chansons Madécasses, Chanson hébraïque,* deux *Mélodies hébraïques, Mélodies populaires grecques, Don Quichotte à Dulcinée, Deux Epigrammes de Cl. Marot, Ronsard à son Ame,* toutes mélodies si essentiellement mélodiques, si riches d'invention, si libres et aisées malgré un strict souci de la prosodie, procurant un intense plaisir artistique par la voix lumineuse et l'interprétation expressive de G. Souzay.

Enfin, pour compléter votre choix, vous trouverez au Chant du Monde (LDA 8215), sous le titre « Anthologie de la Musique Chorale Allemande », avec WEISMAN, SCHŒNBERG, HINDEMITH, DISTLER, différents aspects de la conception de l'écriture chorale en Allemagne depuis le début du XXe siècle.

Deux claviers, le piano et l'orgue se partagent les styles des XVIIIe au XXe siècles. De CHOPIN, la Voix de son Maitre, dans la collection « Plaisir Musical », donne l'intégrale des *Polonaises* honorablement interprétées par Samson François; ce sont des pages expressément nationales, comme les Mazurkas, dans lesquelles le musicien, de l'inspiration folklorique fait œuvre d'art en y mettant des accents humains et tragiques (FC 25028 et 25029).

Avec Cziffra, on touche à ce qu'il y a de plus extraordinaire dans la technique pianistique surtout lorsqu'il s'agit d'œuvres comme les *Douze Etudes d'exécution transcendante* de LISZT; cette musique « incroyablement riche en effets instrumentaux de tous ordres », toute hérissée de prodigieuses difficultés, prend, sous les doigts de ce magicien du piano une singulière valeur. Qu'il s'agisse de *Mazeppa,* de *Fusées,* de *Feux Follets,* etc., on est remué jusqu'au plus profond de soi-même tant par la puissance de la musique que par le jeu surhumain et volontiers sauvage de Cziffra; c'est de toute beauté (VSM, FALP 521 et 522).

Par le même interprète, des pages plus aimables de divers auteurs allant de DAQUIN (*Le Coucou*) à CZIFFRA lui-même, en passant par BEETHOVEN (*La Lettre à Elise*), SCHUMANN (*Rêverie*), DEBUSSY (*Clair de Lune*), forment la matière d'un disque séduisant chez le même éditeur (FALP 30200).

Pour l'orgue, vous pouvez retenir un excellent enregistrement stéréo chez Erato (STE 50011); ce disque, Grand Prix National 1959 de l'Académie du Disque Français, donne un choix significatif de la littérature romantique pour l'instrument, choix quelque peu déparé, il faut bien le dire, par la présence d'A. BOELY (*Fantaisie en Si bémol Majeur*) que l'on s'étonne de voir en une si éminente compagnie comportant les noms de SCHUMANN, MENDELSSOHN et BRAHMS. Peut-être voulait-on un Français, reconnaissons qu'il y avait meilleur choix à faire. Le jeu de M. Cl. Alain, comme toujours, montre une technique et une musicalité parfaites.

PROKOFIEV, dans ses dernières années, écrivit pour le violoncelle diverses œuvres, indiquant, toutes, une connaissance approfondie des nombreuses possibilités de l'instrument. Dans la *Symphonie Concertante* op. 125, les trois mouvements dosent avec une science raffinée difficultés techniques et musicalité. Ce disque (Chant du Monde LDX-S 8236) se complète par les aimables *Valses Symphoniques.*

Pour formation de chambre, voici le XVIIe siècle avec TELEMANN et le XIXe avec SCHUBERT. Du premier, Archiv (14114 APM) publie deux *Concertos* en trio pour trompettes, l'un avec cordes et continuo, l'autre avec deux

hautbois et continuo, œuvres dans lesquelles la trompette joue un rôle prépondérant, et deux *Quatuors* comprenant hautbois, violon, continuo, flûte traversière pour l'un, flûte à bec pour l'autre. Du second, la publication par Vox de l'intégrale des *quatuors* constitue un événement discographique infiniment précieux; cette publication se fait en trois coffrets, celui-ci que je vous recommande aujourd'hui (VBX 4), comprend en 3 disques 7 quatuors sur les 15 écrits par le compositeur; parmi ces 7 quatuors, se trouve le 15e en Sol Majeur, de 1826, un des plus beaux et des plus riches par sa musicalité, sa polyphonie et son architecture; les autres, les 2e, 4e, 7e, 8e, 12e, et 13e, jalonnent la progression du musicien dans un genre lui ayant valu bien des critiques excessives.

Le 31 octobre 1783, MOZART, sur le chemin le ramenant à Vienne, s'arrête à Linz où il doit, quatre jours plus tard, donner un concert; comme il n'a aucune symphonie dans ses bagages, il en compose une, la 36e, surnommée « *Linz* ». Malgré le court délai dont dispose Mozart, il écrivit là une œuvre d'une haute conception classique marquant un nouveau pas en avant dans le domaine symphonique, permettant de considérer la 36e Symphonie comme le début des grandes symphonies finales dont vous pourrez entendre également la 39e en *Mi bémol Majeur,* les deux œuvres étant groupées chez FONTANA sur le disque 699035 CL. En utile complément, je signale, de MENDELSSOHN, la joyeuse et lumineuse 4e *Symphonie, l'Italienne,* dont les idées et l'ordonnance sont servies par l'interprétation gravée par Vox (XPV 1057). De MAHLER, la 1re *Symphonie en Ré Majeur,* dont la longueur n'exclut pas les réelles beautés se manifestant par l'originalité des thèmes, l'orchestration, la puissance, donne, chez VOGUE (PVC 16020), en une interprétation excellente et un enregistrement qui ne l'est pas moins, un très bel exemple de l'art symphonique allemand à la fin du XIXe siècle. J'indique rapidement la construction sur 3 thèmes du premier mouvement, le caractère quelque peu populaire du second par sa source d'inspiration, un landler; l'apparition de la célèbre chanson *Frère Jacques* dans l'humoristique 3e mouvement et, enfin, la puissante conclusion du quatrième.

En musique de scène, MENDELSSOHN et SCHUBERT, dirigés par P. Monteux à la tête de l'Orchestre Symphonique de Vienne, sont réunis par RCA (630510); vous profiterez ainsi des quatre pièces, chose rare, formant *le Songe d'une Nuit d'Eté,* et des différentes pièces, fait aussi rare, de *Rosemonde.*

Dans le genre du poème symphonique, si commode qu'on en abuse parfois, PHILIPS présente un disque très soigné avec, de LISZT, les *Préludes, Mazeppa, Hungaria* et la *Rhapsodie hongroise* n° 2 fameusement dirigés par Otterloo (G 03007 L). Un étonnant et magique *Apprenti Sorcier* par P. Paray conduisant également, avec quelle aisance et quelle finesse le *Festin de l'Araignée* de ROUSSEL et *Pelléas et Mélisande* de G. FAURE, forment un disque remarquable de haute fidélité chez MERCURY (MLP 7519). Dans sa collection économique « Ruban bleu », DECCA offre *La Moldau de* SMETANA (CEP 568). De R. WAGNER, un disque à ne pas négliger non plus, est celui très judicieusement composé des chœurs du *Vaisseau Fantôme, Tannhauser, Lohengrin, Les Maîtres, Le Crépuscule* et *Parsifal* (DEUTSCHE 19168), aux chœurs et à l'orchestre du festival de Bayreuth se joignent deux solistes dont une fameuse basse, Greindl.

Enfin, de l'enregistrement intégral de l'œuvre symphonique de RAVEL auquel la firme VEGA a consacré tous ses soins, voici la version complète du ballet de *Daphnis et Chloé,* dirigée par M. Rosenthal à la tête de l'orchestre de l'Opéra et des chœurs de la R.T.F. (C 30 A 196); il faut posséder ce disque comme il faut posséder celui donnant les *Valses Nobles et Sentimentales* et, de DEBUSSY, *Iberia* (RCA, 630504).

J. Chr. BACH - Ich lasse dich nicht — 30/33 - ERATO - LDE 3089
J.-S. BACH - Passion selon saint Matthieu — 30/33 - VEGA - VAL 13
BEETHOVEN - La Lettre à Elise — 30/33 - V.S.M. - FALP 30200
BOELY - Fantaisie en Si bémol M. — 30/33 - ERATO - Stéréo 50011
BRAHMS - La Célèbre Valse — 30/33 - V.S.M. - FALP 30200
Cinq Chorals — 30/33 - ERATO - Stéréo 50011
CERTON (P.) - J'espère et je crains — 25/33 - CEPEDIC - CEP 200
CHAILLEY - Messe brève de Angelis — 25/33 - STUDIO SM - SM 33-54
CHOPIN - Polonaises — 25/33 - V.S.M. - FC 25028/29
Etude op. 10 n° 3 — 30/33 - V.S.M. - FALP 30200
COSTELEY - Mignonne, allons voir — 25/33 - CEPEDIC - CEP 200
CZIFFRA - Straussiana — 30/33 - V.S.M. - FALP 30200
DAQUIN - Le Coucou — 30/33 - V.S.M. - FALP 30200
DEBUSSY - Clair de Lune — 30/33 - V.S.M. - FALP 30200
Iberia — 30/33 - R.C.A. - 630504
DISTLER - Vorsprach; Ein Sundlein wohl vor Tag;
Der Feuerreiter — 25/33 - CHANT DU MONDE - LDA 8215
DUKAS - L'Apprenti Sorcier — 30/33 - MERCURY - MLP 7519
FALLA (M. de) - Danse rituelle du feu — 30/33 - V.S.M. - FALP 30200
FAURE - Pelléas et Mélisande — 30/33 - MERCURY - MLP 7519
GROTTE (N. de la) - Je suis Amour — 25/33 - CEPEDIC - CEP 200
GOUDIMEL - Errant par les champs de grâce
25/33 - CEPEDIC - CEP 200
HINDEMITH - Vorm Hausregiment; Frauenklage;
Landsknetchstrinklied — 25/33 - Ch. du M. - LDA 8215
JANEQUIN - Petite nymphe fôlatre — 25/33 - CEPEDIC - CEP 200
LASSUS - Bonjour mon cœur — 25/33 - CEPEDIC - CEP 200
LISZT - Douze Etudes d'exécution transcendante
30/33 - V.S.M. - FALP 521/22
Rêve d'Amour; Le Rossignol — 30/33 - V.S.M. - FALP 30200
Prélude et Fugue sur B.A.C.H. — 30/33 - ERATO - Stéréo 50011
Les Préludes; Mazeppa; Rhapsodie hongroise n° 2
Hungaria — 30/33 - PILIPS - G 03007 L
30/33 - CONTREPOINT - PVC 16020
30/33 - CONTREPOINT - PVC 16020
MENDELSSOHN - La Fileuse - Chant du Printemps
30/33 - V.S.M. - FALP 30200
Variations sur le choral « Notre Père »,
extrait de la 6e Sonate en ré m.,
op. 65, pour orgue — 30/33 - ERATO - Stéréo 50011
Symphonie n° 4 — 25/33 - VOX - XPV 1057
Le Songe d'une nuit d'été — 30/33 - R.C.A. - 630510
MONS (Ph. de) - Le Doux sommeil — 25/33 - CEPEDIC - CEP 200
MOZART - Symphonies 36 et 39 — 30/33 - FONTANA - 699035 CL
Polyphonies religeuses : Le Dieu d'amour est mon berger;
Pater Noster (N. Kedroff); Versets
du Requiem de P. Ronsard (J. Mauduit); C'est l'Agneau (Prætorius) — 25/33 - STUDIO SM - SM 33-54
PRÆTORIUS - Cantique des Trois Enfants
30/33 - ERATO - LDE 3089
PROKOFIEV - Symphonie concertante pour violoncelle op. 125;
Valses nos 1 et 2 — 30/33 - Ch. du M. - LDX S 8236
RAMEAU - Trois Cantates à 1 voix — 30/33 - ARCHIV - 14116 APM
RAVEL - G. Souzay chante Ravel — 30/33 - V.S.M. - FALP 549
Daphnis et Chloé — 30/33 - VEGA - C 30 A 196
Valses nobles et sentimentales;
Alborado del graciozo — 30/33 - R.C.A. - 630504
ROUSSEL - Le Festin de l'Araignée — 30/33 - MERCURY - MLP 7519
SCHEIDT - Duo Seraphim clamabant — 30/33 - ERATO - LDE 3089
SCHŒNBERG - Friede auf Erden — 25/33 - Ch. du M. - LDA 8215
SCHUBERT - Quatuors à cordes — 30/33 - VOX - VBX 4
Rosemonde — 30/33 - R.C.A. - 630510
SCHUMANN - Rêverie — 30/33 - V.S.M. - FALP 30200
Fugue en Fa M. n° 5 sur le nom de B.A.C.H., op. 60
30/33 - ERATO - Stéréo 50011
SCHUTZ - Supereminet omnem scientiam — 30/33 - ERATO - LDE 3089
SMETANA - La Moldau — 17/45 - DECCA - CEP 568
TELEMANN - 2 Concertos, 2 Quatuors — 30/33 - ARCHIV - 14114 APM
WAGNER - Chœurs d'opéras — 30/33 - DEUTSCHE - 19168
WEISSMANN - Der neue Tristan — 25/33 - Ch. du M. - LDA 8215

ETUDE DE CHANTS SCOLAIRES

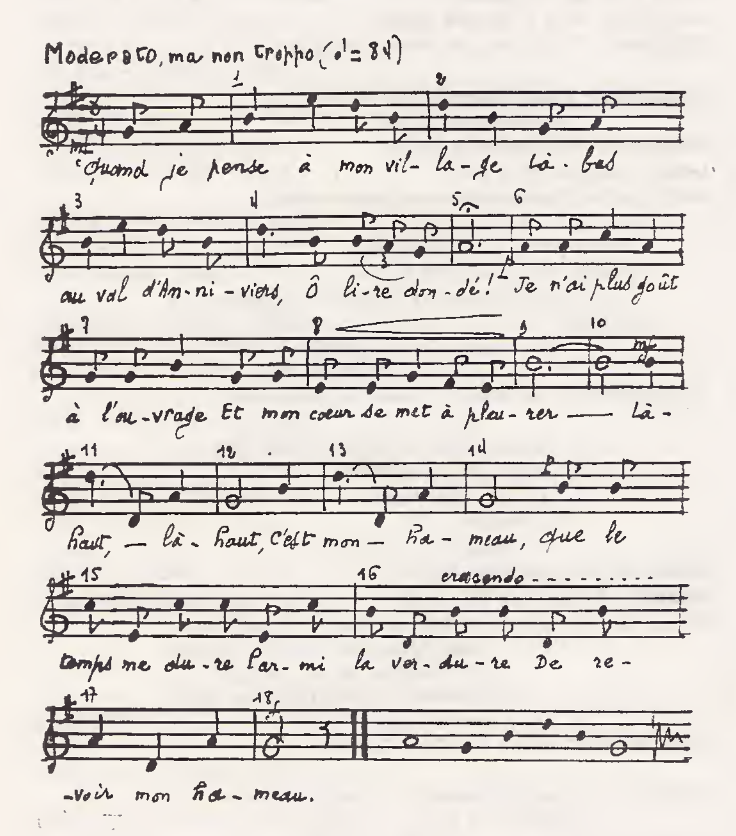
COURS MOYEN

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale
dans les Ecoles de la Ville de Paris
Responsable à la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

MON HAMEAU

Paroles et musique de Jacques DALCROZE
(Extrait du Chansonnier Jacques DALCROZE)
Editions Fœtisch à Lausanne
Dépositaire : Zurfluh, 73, bd Raspail - Paris-7e



Couplet 2

Suis descendu à la ville
Pour chercher à y gagner,
O lire dondé !
Mais je n'y suis pas tranquille
Et j'ai le cœur tout remué
Là-haut...

Couplet 3

C'est bien sûr que par Lausanne
On est mieux pour s'amuser,
O lire dondé !
Quand on est de la montagne,
On ne peut jamais l'oublier
Là-haut...

CARACTERE GENERAL

Voici une émouvante mélodie du Suisse contemporain Jacques Dalcroze. Elle est un véritable hymne du montagnard à son village alpestre situé « *là-bas au val d'Anniviers* », val où les villages et les chalets très typiques sont plantés à flanc de montagne dans une nature sauvage et imposante sans être rébarbative.

Perpendiculaire au Rhône, le val d'Anniviers remonte, à partir de Sierre (100 km est environ à vol d'oiseau de Genève, le cours du Navigenze, affluent de la rive gauche.

ETUDE

1. Généralités.

Convenant aux fillettes comme aux garçons, cette mélodie d'une 9e d'étendue (ré à mi) demande un chant lié soutenu, expressif; quelques nuances sans exagération s'imposent. Les respirations seront, à la fois courtes, profondes et silencieuses afin de ne pas rompre l'unité de la phrase. Sans altérer les valeurs à aucun moment, le rythme, cependant, restera souple et le mouvement tranquille, calme, serein même.

2. Présentation.

Loin de son village natal comme ce montagnard est mélancolique, il n'a plus goût au travail, le temps lui semble bien long dans la plaine et même à la ville.

A la ville, il y est descendu pour gagner plus, mais il ne s'y trouve ni tranquille, ni heureux. Et même à Lausanne où l'on peut s'amuser, les plaisirs ne peuvent lui faire oublier sa chère montagne et son cher hameau.

3. Division du travail par phrase.

Contrairement à ce que nous conseillons dans beaucoup de chants, il n'y a pas lieu de prévoir ici l'alternance de deux groupes.

Toute la classe sera donc appelée à chanter ces trois couplets intégralement.

La présence d'un seul « fa dièse » permettra d'écrire la portée au tableau (figure 1 du tableau terminal). D'autre part sans expliquer encore la croche dans la mesure à 3 temps, et, encore moins le triolet, on pourra, cependant (sans insister longuement), faire battre la mesure à 3 temps par intermittence au cours de l'étude : les élèves y ayant été préparés par les exercices notés au n° 62, pp. 19-47.

D'autre part en raison des noms propres les paroles auront été copiées préalablement.

a) « *Quand je pense à mon village* »

1) Lecture sur portée sans mesure avec les notes.

Veiller à la justesse rigoureuse du mi (souvent un peu bas).

2) Toujours en guidant les élèves sur la portée, faire vocaliser la phrase sur « *du* » et sur « *do* » puis sur « *du-u-u* » et « *do-o-o* » (avec un *o* très clair).

Faire respirer profondément avant l'attaque. L'ouverture buccale devra sur « *du* » et « *u* », imiter le geste des lèvres pour siffler; sur « *do* » et « *o* » la bouche sera demi-ouverte en hauteur (forme d'un ovale).

3) Chant de la phrase par le maître.

Les élèves répètent avec les paroles en mesure tandis que le maître montre encore les notes au tableau.

Les élèves chantent les paroles, le maître leur demande de battre la mesure (mouvement modéré d'exécution). Nous rappelons que le maître doit battre la mesure de la main gauche afin d'obtenir, étant face aux élèves, un second temps à la droite des enfants, qui eux, battent la mesure de la main droite. Les élèves répètent en suivant seulement celui qui les dirige. Si une légère inflexion est souhaitable (mes. 1), celle-ci doit être très discrète et l'on ne doit pas avoir l'impression d'un « crescendo » boursouflé de mauvais goût.

b) « *Là-bas au val d'Anniviers*

O lire don dé ! »

Début de phrase identique à « *a* ».

« *O lire don dé* » reste seul à être travaillé.

Phrase facile que les élèves saisiront immédiatement.

Etant donnée la facilité de ces quelques notes, nous essayerons d'obtenir immédiatement un triolet souple et lié et une tenue du son bien soutenu sur le « *la* » blanche pointée.

Puis, il sera possible de passer rapidement à l'enchaînement de ces deux membres de phrase en veillant à l'exactitude du rythme (mesure 4) : (noire pointée et croche) qui risque d'être influencée par les deux noires de la mesure 2.

c) Enchaînement « *a* » et « *b* ».

Faire respirer après le 2e temps (mesure 2) et si cela est vraiment nécessaire avant la croche (mesure 4).

d) « *Je n'ai plus goût à l'ouvrage*

Et mon cœur se met à pleurer »

La phrase est, certes, un peu longue, mais la même formule se reproduit deux fois et demi à une seconde d'intervalle, ce qui en facilite singulièrement l'étude.

1) Lecture sans mesure sur portée (plusieurs fois). Auparavant on aura fait remarquer que le fa employé est très rapproché du sol et qu'il porte pour le distinguer du fa naturel l'appellation de dièse et se dessine ainsi (n° 2 du tableau).

Sur le guide-chant, il se joue sur la touche noire située entre le fa et le sol.

2) Lecture vocalisée — le maître guidant les élèves sur la portée — sur *du-du-du*

do-do-do

du-u-u

do-o-o

(Voir « a 2 ».)

3) Chant de la phrase par le maître avec les paroles.

Répétition par les élèves (avec les paroles en mesure).

Ceux-ci sont encore guidés sur la portée.

Ceux-ci battent la mesure avec le maître (voir « a 3 »).

Ceux-ci suivent la direction du maître.

4) Pour que la tenue du « si » (mesures 9 et 10) dure effectivement 5 temps, il est indispensable de prévoir une courte respiration entre le 2e et le 3e temps de la mesure 7, d'autant plus que la phrase commençant piano doit accuser un léger « crescendo » au cours de la mesure 9.

e) Enchaînement

« *O lire don dé* » *et* « *d* ».

Enchaînement depuis le début.

f) « *Là-haut, là-haut,*

C'est mon hameau »

Cependant on se dispensera de faire battre la mesure aux enfants en raison de la noire pointée (mesures 11 et 13).

Pour obtenir cette valeur avec exactitude, le maître décomposera et chantera ainsi lui-même ces mots :

« *Là-haut-HAUT LA haut*

C'est mon ON HAmeau

D'autre part, en battant la mesure (au début de l'étude de la phrase), il décomposera le 2e temps (n° 3 du tableau).

Enfin il veillera constamment avec un soin rigoureux à la bonne exécution de cette combinaison rythmique.

g) Enchaînement « *d* » et « *f* ».

Enchaînement depuis le début.

Grande et profonde respiration :

avant « *d* »

avant « *f* »

h) « *Que le temps me dure* »

Même progression qu'en « *a* » et « *d* ».

La difficulté réside dans l'attaque de la sixte descendante 2e et 5e croche, mesure 16 — 2e croche, mesure 17.

Pour obtenir cette note grave juste, insister sur le travail avec portée (nom des notes et vocalise).

Aider les élèves du geste lors de l'exécution avec paroles.

Une émission douce et non gutturale de ce son est un gage de justesse.

Donc ne jamais accentuer cette note.

i) Enchaînement « *f* » et « *h* ».

Respirer avant « *h* ».

j) « *De revoir mon hameau* »

Voir « *a* » et « *d* ».

Cette phrase offre peu de difficultés. Toutefois les élèves entraînés par le mouvement des croches précédentes ont tendance à prolonger ce rythme et chantent généralement les trois noires (mesure 17) beaucoup trop vite.

Ce défaut sera surtout sensible au cours de l'enchaînement « *h* » et « *j* ».

k) Il appartiendra alors au maître d'avoir 3 gestes énergiques et appuyés à la mesure 17. Si besoin est, il articulera des lèvres avec exagération — mais sans chanter — ces trois syllabes... « *voir mon ha* ».

Un crescendo s'impose des mesures 16 à 18.

l) Enchaînemetn *f - h - j*.

» *d - f - h - j*.

» *depuis le début*.

m) Mise en place des nuances.

Nuance générale « mf ».

Mesures 6 et 7 piano.

» 8 et 9 crescendo

» 14 (3e temps) et 15 piano

» 16-17-18 crescendo pour terminer dans une nuance mf très soutenue.

4. Couplets.

Couplet 2 : plus doux dans l'ensemble et un peu désabusé.

Couplet 3 début : « *c'est bien sûr... s'amuser* ».

Plus décidé.

« *Quand on est... l'oublier* »

Avec beaucoup de conviction et d'expression.

5. Exécution.

Ce chant demande d'un bout à l'autre des voix soutenues et homogènes, une expression et même une émotion sincères.

La direction sera conduite avec des gestes amples et sans brusquerie.

6. Place dans une fête.

Convient plus particulièrement à une fête d'été, et, même de plein air.

Groupe assez nombreux.

Peut être confié indifféremment à des groupes de filles ou de garçons, ou à une école mixte.

EXERCICES pouvant être tirés du chant

A répartir sur 3 ou 4 leçons.

Intervalles de quinte-sixte-octave (première idée), suite du n° 65, p. 19/127.

Nous avons étudié précédemment comment on mesure un intervalle en comptant les sons qui le composent. Nous savons reconnaître une seconde, une tierce, une quarte.

Au cours des 7 premières mesures de « Mon hameau », nous pourrons rechercher ces intervalles déjà connus. Mais à partir de la mesure 8 et jusqu'à la fin nous rencontrons des intervalles beaucoup plus grands.

La quinte mi-si (mesure 8-9).

1) du *mi* au *si* (jouer au guide-chant), nous montons et nous entendons que la distance est assez grande.

Essayons de faire trouver aux élèves le *si*. Pour ce : jouons plusieurs fois le *si* (sans le nommer). A partir de *mi* jouons les sons par mouvement conjoint (avec un *fa dièse*) et demandons aux enfants de lever la main lorsqu'ils reconnaîtront le *si*. Puis faisons-leur chanter ces sons *mi-fa dièse-sol-la-si*. Ainsi ils auront facilement découvert (par un moyen un peu mécanique, il est vrai) cet intervalle).

Faisons chanter directement *mi-si*.

2) De combien de sons se compose cet intervalle ?

De 5 sons (n° 4 du tableau).

C'est une *quinte* (rappeler le radical identique à quinquagénaire, 50 ans).

3) Rechercher des quintes ascendantes ou descendantes aux mesures 11-13-17.

4) Rechercher, chanter, reconnaître des quintes à partir de n'importe quelle note.

5) Jouer successivement une tierce, une quinte (n° 4 bis), faire reconnaître les quintes.

6) *La sixte - mesures* 15-16.

Par un procédé analogue à celui employé pour la quinte, faire trouver à partir du *mi* (mesure 15) le *do* et par conséquent l'intervalle *mi-do*.

Nous pouvons constater à l'oreille, et sur le clavier du guide-chant, que cet intervalle est plus grand que la quinte.

Nous pouvons calculer aisément qu'il comprend 6 sons. Il s'appelle *sixte*.

7) Cet intervalle est d'ailleurs employé dans les deux sens ascendant et descendant (aux mesures 15 et 16).

Le maître chante l'exemple avec les notes.

8) Rechercher, chanter et reconnaître des intervalles de sixte à partir de n'importe quelle note.

9) Jouer successivement des tierces, des quartes et des sixtes (n° 5 bis). Faire reconnaître les sixtes.

10) *Intervalle d'octave - mesures* 11 *et* 13.

Même procédé que celui employé pour la quinte — mais à partir du *ré* d'en haut (en descendant et en employant un *fa dièse* dans le mouvement conjoint).

11) A l'oreille nous constatons immédiatement que cet intervalle est le plus grand de tous. Il comprend (n° 6 du tableau) 8 sons, on l'appelle *octave* (rappel du radical octo dans octogénaire, 80 ans).

12) Si nous jouons les 2 sons extrêmes qui le composent nous distinguons à peine ces deux sons, tant la ressemblance est grande entre eux. Ils portent d'ailleurs le même nom.

13) Faire constater sur le guide-chant la similitude de disposition des touches noires d'une octave à l'autre ; il est, en effet, impossible au cours moyen d'expliquer que l'octave est la première harmonique et qu'un son émis à l'octave supérieure a un nombre de vibrations double du son initial.
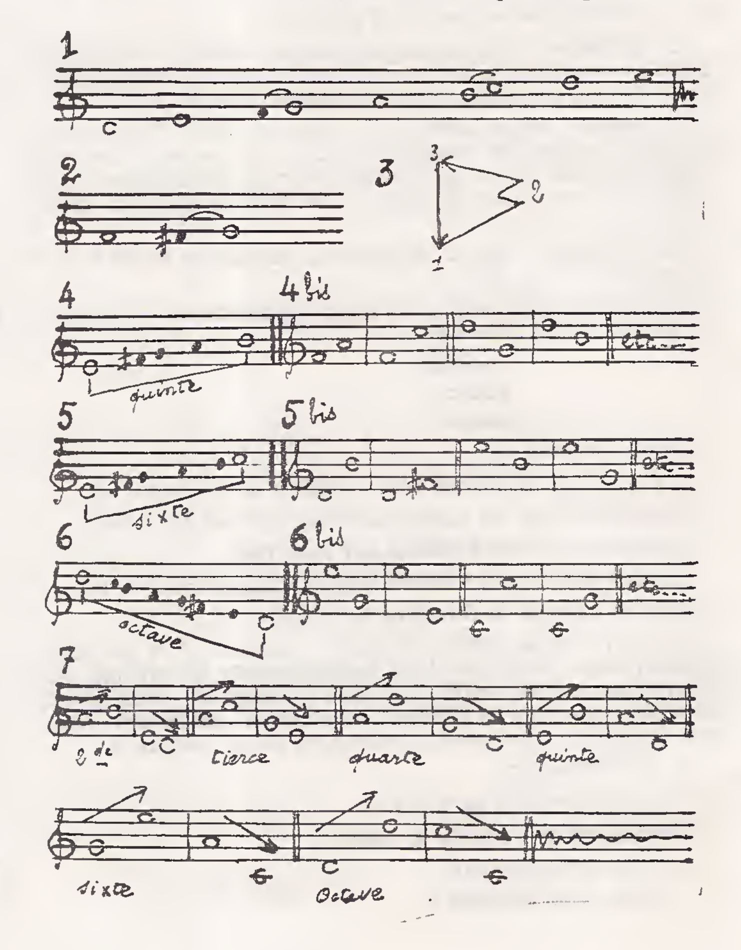
14) Faire chercher, chanter et reconnaître des intervalles d'octave.

15) Jouer successivement des quintes, des sixtes et des octaves (n° 6 bis).

Faire reconnaître les octaves.

16) Enfin, dressons le tableau récapitulatif de tous les intervalles (n° 7 du tableau) connus jusqu'ici (l'unisson, la 7e, les intervalles redoublés faisant l'objet d'un autre exposé).

17) Sur l'échelle musicale écrite au tableau, faisons chanter ces divers intervalles dans un ordre quelconque.



PROGRAMMES ET MÉTHODES OFFICIELS DE L'EDUCATION MUSICALE DANS L'ENSEIGNEMENT DU SECOND DEGRÉ

CLASSE DE SIXIEME.

(Horaire hebdomadaire : une heure)

Voix.

Mécanisme de la respiration. Position des lèvres.

Etudes des voyelles A, E, I : sons posés, registre médium de *fa* à *do*; sons liés.

L'accord parfait de trois sons descendant : *do, la, fa*; tessiture de *fa* à *mi bémol*.

Gamme descendante. Gamme montante en deux souffles. Pentacorde.

Articulation des syllabes : *ba, bé, bi; la, lé, li; ma, mé. mi; ta, té, ti.*

Sons répétés.

Reprendre les vocalises en les commençant par une syllabe.

Solfège.

Audition, chant, lecture.

Solfège à une et deux voix.

1° L'accord parfait de *do*, de *fa*, de *sol*. Exercices polyphoniques.

Audition (exercices oraux).

Lecture des notes des accords parfaits, durées et silences correspondants.

Mesures $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$

2° La gamme de *do*. Tons et demi-tons, les tierces. Audition (exercices oraux). Chant et lecture. Nouvelles figures de durées. La liaison.

3° Le bémol, la gamme de *fa*. Le dièse, la gamme de *sol*. Audition, chant et lecture.

Premiers signes de nuances et d'accentuation.

Chant.

Se tenir le plus près possible du programme d'histoire. Chants appris par audition. Chants lus à une voix.

Chants à 2 voix : canons ou deux parties dont l'une consistera principalement en sons tenus.

Répertoire : folklore français, étranger, grands musiciens.

Histoire de la Musique.

L'antiquité. Sources d'information : les fouilles, les peintures, les écrits, les instruments, Egypte, Grèce.

La Grèce : La musique dans la mythologie. Les fêtes religieuses. La musique dans la vie sociale en Grèce. Le théâtre grec.

Rome.

Moyen âge : Chant grégorien. Drames liturgiques, mystères. Chants et danses populaires : jongleurs. Les instruments au moyen âge.

Auditions.

Disques ou morceaux joués au piano. Répertoire : Musique pittoresque. Présentation de quelques instruments. Chants grégoriens. Chants de trouvères et troubadours. Jeu de Robin et Marion. Chants et danses populaires.

Quelques pièces polyphoniques.

CLASSE DE CINQUIEME.

(Horaire hebdomadaire : une heure)

Voix.

Mêmes exercices qu'en Sixième. Ajouter quelques exercices en sons détachés.

Solfège.

Mêmes mesures qu'en 1re année. Ajouter la mesure à $\frac{6}{8}$.

Etude du triolet. La croche pointée. Les rythmes.

Les gammes de *do, sol, fa, ré, si bémol*.

Les gammes mineures relatives.

Autres signes de nuances et de mouvement.

Auditions.

Exercices oraux et écrits. Exercices d'intonation. Exercices de rythme.

Chant.

Chants à une et deux voix. Répertoire : folklore français et étranger. Chants de métier, de fêtes, berceuses, chansons narratives. Légendes, chants de marche, etc. Chants de trouvères et de troubadours. Œuvres classiques faciles à une ou deux voix. Canons, pièces polyphoniques faciles.

Histoire de la Musique.

Moyen âge (suite) : Divertissements profanes. Trouvères et troubadours.

Début de la musique polyphonique.

Musique vocale de la Renaissance.

Musique instrumentale : le luth, le clavecin et l'orgue.

La Suite.

Auditions.

Chant grégorien. Chants de trouvères et troubadours. Jeu de Robin et Marion. Danses du XIIIe et du XIVe siècle. Chants et danses populaires. Présentation d'instruments : flûtes, vielles, musettes, luth.

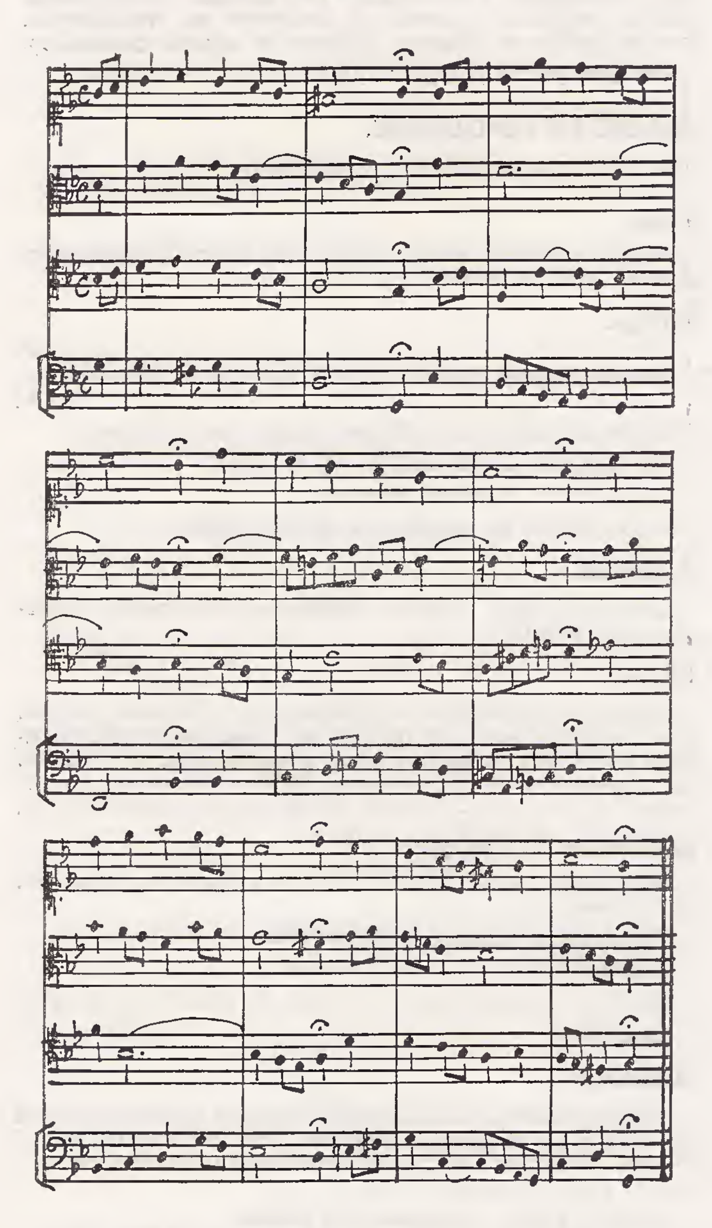
Canons, pièces polyphoniques faciles.

(à suivre)

HARMONIE

par M. DAUTREMER

Réalisations (1)
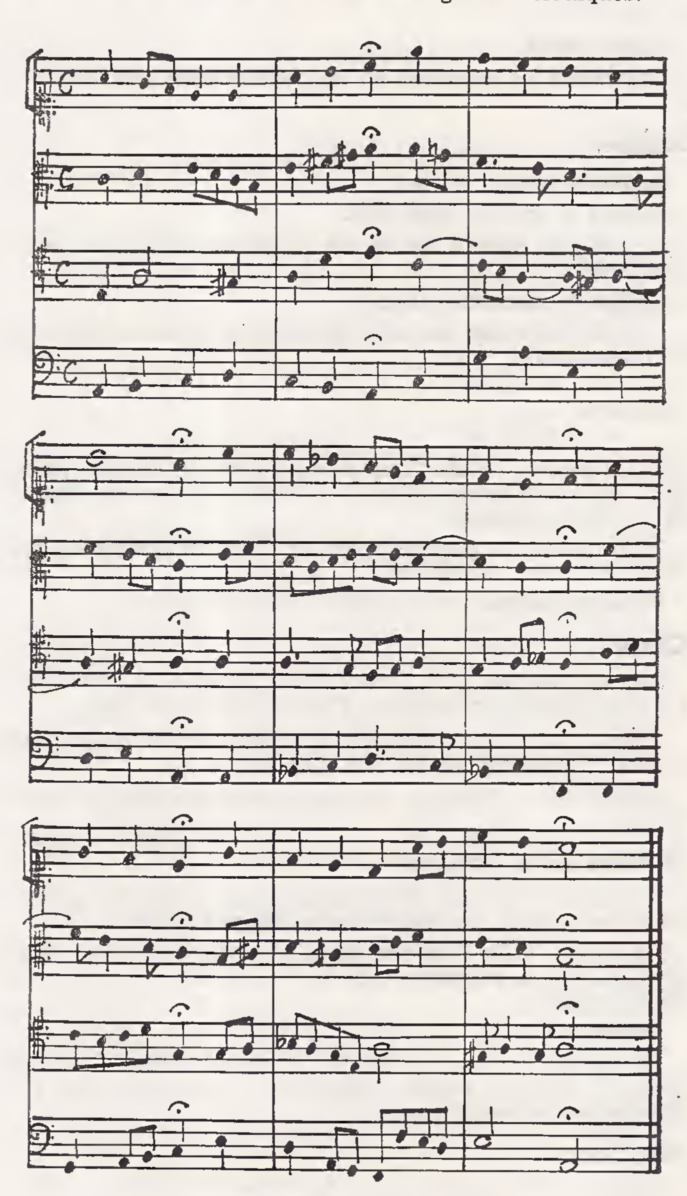


Il est d'usage de proposer toujours la partie supérieure et non la basse à réaliser, lorsqu'il s'agit de traiter un Choral.

Ici, nous avons donc, volontairement, dérogé à cette loi Pourquoi ? pour habituer le réalisateur à écrire un soprano qui soit mélodique et facile à retenir... En effet, le choral est, à l'origine, une mélodie chantée par le peuple, lors de l'office religieux; sa première caractéristique doit donc être la simplicité. Cette mélodie doit pouvoir être immédiatement retenue par des chanteurs amateurs dont la mémoire peut ne pas être très remarquable, ni musicale.

En conséquence, un musicien doit pouvoir inventer, sans se torturer le cerveau ni la plume, de telles mélodies qui tombent tout droit dans l'oreille la moins exercée, et seront assimilées sans effort et sans délai... Les candidats à l'enseignement de l'Education musicale ne doivent pas exclure de leur préparation cet entraînement qui leur permettra, à l'occasioin, de donner aux exercices de solfège qu'ils improvisent devant leurs élèves, une tournure séduisante et immédiatement assimilable.

De l'écriture proprement dite de ce présent choral, rien qui ne s'écarte du genre adopté généralement : harmonisations sans recherche; tons voisins du ton principal exclusivement utilisés; quelques dissonances qui sont le résultat de retards ou de notes étrangères mélodiques.



La mélodie imposée est conforme au caractère prévu (voir explication sur la leçon « Basse donnée »).

Observer dans l'écriture de ce choral les nombreuses rencontres de notes dissonantes, cependant si douces à l'audition, car toujours analysables en substituant à la note étrangère et dissonante, la note (généralement voisine), « réelle et consonante ».

Modéré

(1) Voir E.M. n° 62 de nov. 1959.

LE COURRIER DE NOS LECTEURS

par J. MAILLARD

61° Mlle D.F., La Rochelle (Ch.-M.).

Demande une bibliographie mozartienne pour un travail relatif à l'influence des années d'enfance de Mozart sur son génie créateur.

Je sais que vous avez reçu ma lettre, mais néanmoins, je pense utile de redonner ici les quelques titres que je vous ai indiqués. Ma bibliographie est, certes, bien incomplète, et je prie le lecteur qui aurait connaissance d'un ouvrage traitant de la question qui vous intéresse tout spécialement de bien vouloir nous le signaler rapidement.

a) *Un prodigieux gamin: Mozart,* par Hinderks-Kutscher, trad. Guillemot-Magitot, Paris, 1945.

C'est un livre pour enfants, évidemment, mais je suis sûr que vous le lirez avec plaisir et que vous souhaiterez plus tard de le placer rapidement dans votre bibliothèque scolaire !

b) *Mozart,* par Adolphe Boschot, Paris, Plon, 1935.

c) *Mozart,* de Einstein, Paris 1954.

d) *Promenades avec Mozart,* Henri Ghéon, Paris 1932.

e) *Mozart,* par J. Victor-Hocquard, coll. Solfèges, Paris 1959.

f)*Mozart,* par J. Vuaillat, Lyon, 1959 (Bibliothèque scolaire).

g) *La jeunesse de Mozart,* article de Th. de Wyzewa, Revue des Deux-Mondes, Paris, 1904-1905.

h) *L'Education Musicale,* n° spécial, février 1956.

Vous pouvez demander par prêt inter-bibliothèques les ouvrages suivants, qui ne vous seront peut-être pas cependant d'une aide efficace pour votre sujet de monographie :

a) *Revue Musicale* n° 231 : *L'année Mozart.*

b) *Œsterreichische Musikzeitschrift* (Vienne, 1956), n° XI, *Das Mozart Jahr.*

62° M. M.B., Bruxelles.

Est-il exact que Richard Wagner, après son premier séjour à Paris, ait eu l'intention de se fixer en France ? A quelle époque ?

Je n'insisterai pas sur le premier séjour de Wagner à Paris qui fut, vous le savez, des plus misérables.

Au moment où le compositeur dut, à la suite d'une cabale, s'éloigner de la Cour de Bavière, il adressa à un ami français une lettre datée du 1er janvier 1866 par laquelle il le prie de lui trouver une « retraite totale » dans la France méridionale, un petit château dans une belle campagne, entre Avignon, Arles et les Pyrénées « pourvu que ce ne fut pas dans une ville ». En février, il vint lui-même visiter la Provence : ne trouva-t-il rien qui lui convint ? Vous savez qu'il s'installa au mois d'avril à Triebschen.

Je pense que c'est à ce projet que vous faites allusion.

63° M. S., Thann (H.-R.).

Demande des titres d'ouvrages d'esthétique, analyse, histoire, harmonie, recueils de solfège et dictées.

Nous espérons que les renseignements que M. Musson et moi-même nous avons adressés vous ont satisfait.

Merci pour vos aimables lignes.

64° Mme H.M., Meudon (S.-et-O.).

Pourriez-vous me faire savoir ce qu'il en est exactement de l'air du Bon Pasteur *dans l'oratorio* Le Messie *de Hœndel ? Je l'ai entendu interprété différemment : le compositeur n'aurait-il pas laissé un texte précis pour cette belle page ? Merci.*

Il existe tout simplement deux versions de cet air.

La première, pour soprano, est en si bémol majeur. C'est elle que Hændel a utilisée pour la première exécution de son oratorio, et que — paraît-il — Mozart préférait.

La seconde version est un air alterné pour contralto (en fa) et soprano (en si bémol). On trouve cette version dans les manuscrits d'Oxford et de Hambourg. C'est elle que, depuis Charles Lamoureux, on utilise généralement en concert.

Cinq airs du Messie existent en deux versions. Il y en a même trois pour l'air de basse « *Ton corps ressuscita* », la troisième étant généralement utilisée.

Attention : de nombreux enregistrements n'offrent qu'une version dite de concert, dans lesquels l'œuvre est souvent mutilée de façon ridicule.

Les enregistrements intégraux sont en trois disques (écoutez celui réalisé par Sir Thomas Beecham pour *His Master's Voice* » : Il manque peut-être d'enthousiasme parfois, mais a l'avantage de respecter l'œuvre).

RAPPELS

56° Iconographie musicale.

Le Service photographique de la B. N. m'informe qu'il tient à la disposition de sa clientèle des séries de diapositives en couleurs du format classique 5×5 pour lanternes courantes.

J'ai vu ces clichés, présentés avec goût en coffrets, accompagnés d'un excellent commentaire. Bien que n'intéressant pas directement la Musique, ils seront très utiles pour des cours d'Histoire de l'Art. Chaque coffret compte 20 vues. Ont été réalisés : Les Manuscrits (*carolingiens, provençaux, romans,* XIIIe, XIVe *et* XVe *siècles, manuscrits grecs*); tapisseries du Moyen-Age (*Musée de Cluny*); Emaux de Limoges (*Cluny*); peintures égyptiennes; fresques yougoslaves médiévales; peintures hindoues; miniatures persanes; peintures romanes d'Espagne; Château de Versailles; Palais de Fontainebleau (à paraître); Art de l'Asie centrale; estampes japonaises, etc...

57° La Marseillaise (II-60).

Comme me l'a fait remarquer un correspondant parisien, il existe deux couplets de La Marseillaise *autres que ceux publiés dans le dernier numéro de* l'Education Musicale. *Ces deux couplets supplémentaires ont été édités par*

(suite page 20/152)

Pour la Sauvegarde des Œuvres Musicales

En date du 20 octobre 1959, M. M. Perrin, professeur d'Education Musicale au Lycée Bugeaud et au Conservatoire de Musique à Alger, nous adressait la lettre suivante :

Monsieur le Directeur,

Je me permets de vous transmettre la copie de la lettre que je viens d'adresser à M. le Président de la S.A.C.E.M. au sujet des « dérangements » en Jazz, en chansonnettes, d'œuvres de compositeurs classiques et modernes.

On préserve du vandalisme les monuments historiques. Pourquoi certains pays, dont la France, ne sauvegarderaient-ils pas leur richesse musicale de la « Mutilation rythmique et mélodique » ?

Darius Milhaud, Marcel Samuel Rousseau, Max d'Ollone, Henry Février, pour ne citer que ces éminentes personnalités, se sont déjà élevés contre ces « tripatouillages ».

Puisse votre revue recevoir les avis de tous ceux qui désirent, s'il en est encore temps, faire respecter les œuvres de ces grands compositeurs qui, malgré les plus grandes tourmentes continuent à régner par leur noblesse et les trésors que recèle leur musique.

Dans l'espoir de voir s'ouvrir une rubrique qui ne pourra qu'appuyer l'action des services compétents, je vous prie de croire, Monsieur le Directeur, avec mes remerciements, à l'expression de mes sentiments distingués.

*
**

Notre réponse lui porta, naturellement, notre accord sans réserves, cela veut dire que notre revue est ouverte à toute campagne dénonçant d'odieux abus et tendant à obtenir des pouvoirs publics l'élaboration et la mise en vigueur d'un texte mettant à l'abri de tout vandalisme commercial les œuvres musicales comme le sont les monuments historiques.

A la suite de cela, M. Perrin nous communiqua, avec prière d'insérer, les documents suivants :

*
**

Monsieur A. Musson
Revue l'Education Musicale, Paris

Cher Monsieur,

Votre aimable lettre du 23 courant m'a fait grand plaisir et je vois que je ne suis pas le seul à vouloir réagir contre ces sacrilèges. Je vous remercie de bien vouloir réserver une place dans votre revue. Comme vous je souhaite que cette tribune constitue le point de départ d'une lutte acharnée contre cette épidémie. Voici du reste une copie de l'article paru dans un journal local .... Nous descendons bien bas...

Non seulement je vous autorise à publier ma lettre du 20 *octobre et celle de la S.A.C.E.M., mais je joins la copie de celle adressée à « M. le Ministre des Arts et Lettres », qui est le seul à pouvoir arrêter, en France, ces plagiats.*

Je n'ai du reste reçu aucune réponse de M. le Ministre .... Par contre, la S.A.C.E.M. m'a aimablement fait savoir qu'elle ne pouvait rien. Cela m'étonne surtout lorsqu'un grand éditeur de Paris publie « Tristesse de Chopin pour Piano »...

J'ai reçu aussi une réponse des éditeurs Lemoine et Leduc qui sont tout à fait de mon avis.

Quant aux Revues et journaux, vous seul avez eu le courage de prendre position ainsi qu'un journal d'Alger.

Le grand malheur dans cette histoire écœurante c'est que les jeunes, en majorité, désapprouvent ces « dérangements » mais n'osent pas manifester leur indignation. Il faut donc qu'ils se sentent soutenus pour agir, et si chaque professeur d'E.M. ouvre un débat avec présentation par le disque des œuvres originales, peut-être arriverons-nous à éclairer cette jeunesse qui applaudit ces dérangements souvent parce qu'ils ne connaissent pas l'œuvre originale.

Comble de l'ironie, une fois de plus, vient de sortir pour les fêtes un disque (U.S.A. ....) sur lequel sont gravés en jazz :

Thème principal du Concerto pour piano de Tchaïkowsky (n° 1).

Thème principal du Concerto n° 2 pour piano de Rachmaninoff.

Thème principal du Ballet Lac des Cygnes de Tchaïkowsky.

Sérénade de Schubert.

T.P. de la Symphonie de Tchaïkowsky.

Rêverie de Debussy.

Fantaisie impromptu de Chopin.

Rapsodie in blue... déformée aussi...

le tout par un illustre dérangeur : Ray Conniff...
B. 07.927 *R.*

J'ai aussi alerté l'U.N.E.S.C.O., mais le Président m'a fait savoir « que la question des arrangements musicaux ainsi que celle du respect de l'intégrité de l'œuvre sont déjà réglementées par des dispositions conventionnelles et législatives. Il n'appartient donc pas à l'U.N.E.S.C.O. d'assurer ou de contrôler l'application de ces dispositions »...

Ajoutons à cette décadence *la suppression de l'épreuve d'Education musicale au B.E.P.C., celle maintenue de justesse au Bac, je crois que la lutte n'est pas encore finie. Il est à souhaiter que la France soit toujours à l'avant-garde des arts dans le monde et que sa jeunesse se ressaisisse.*

En vous priant d'accepter mes sincères remerciements, veuillez agréer, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

*
**

COPIE DE LA LETTRE ADRESSEE A
MONSIEUR LE PRESIDENT DE LA S.A.C.E.M., PARIS
par M. PERRIN, le 19-10-59 :

Monsieur le Président,

Un récent incident survenu à Paris en septembre, au sujet du film « Les liaisons dangereuses », m'avait fait espérer une réaction des milieux musicaux contre le sans-

gêne avec lequel les compositeurs de jazz, de chansonnettes, etc., prennent des thèmes dans les plus beaux joyaux du répertoire classique et moderne pour les présenter « outrageusement massacrés » à un public qui reste malheureusement « amorphe ».

Je suis de plus en plus outré car, depuis plusieurs mois (30 fois rien que pour dimanche dernier), s'échappant fortissimo d'une boîte à musique placée dans les cafés de quartier, j'ai dû entendre « La lettre à Elise » de Beethoven, dérangée en Jazz et vomie par une chanteuse à succès.

Je vous écris aussi :

1° *en qualité « d'éducateur de la jeunesse ». Avec l'Etrangère au Paradis, Tristesse, etc., comment les jeunes peuvent-ils prendre au sérieux Alexandre Borodine et Frédéric Chopin ?*

Ce sont autant de « Vols » commis par de soi-disant arrangeurs qui semblent ne plus avoir d'idées créatrices.

2° *en qualité de compositeur (membre de la S.A.C.E.M. depuis* 1936. *Mon père est membre définitif). Que dois-je penser de ces sacrilèges impunis alors que, vers* 1946, *la S.A.C.E.M. m'a retourné une petite pièce sans prétention, n'ayant aucun rapport avec la valeur des œuvres qui font l'objet de ma lettre, parce que les* 4 *premières mesures « ressemblaient à une autre petite danse déposée par un autre compositeur » ?...*

Que de retours et même refus se perdent maintenant...

3° *en qualité d'exécutant.*

Je défends le saxophone en qualité de saxophoniste concertiste (Hors Catégorie de la R.T.F.). Je supprime systématiquement toutes transcriptions susceptibles d'avoir la moindre déformation ou ne supportant pas l'exécution sur cet instrument.

4° *en qualité d'auteur d'un livre sur le saxophone.*

Dans un chapitre « Les transcriptions », je critique les « dérangeurs » et cite la réponse faite par le Bureau Africain des Droits d'Auteurs à la suite de la lettre que j'avais adressée vers 1946 *au Directeur à ce sujet :*

« Malheureusement, nul, dans l'état de la législation « actuelle, n'est habilité à sauvegarder le droit moral des « auteurs décédés ».

Je pose donc la question suivante, à vous Monsieur le Président, aux jeunes, aux compositeurs, à tous ceux qui ont un bon sens artistique :

« Quand une législation sévère sur le droit moral permettra-t-elle de sauvegarder le patrimoine musical international ? »

Pourtant l'Espagne et la Tchécoslovaquie se sont inquiétées de cet engouement lamentable en « interdisant » depuis 1941 *tout arrangement en Jazz d'œuvres classiques ou modernes.*

Comble de l'ironie, il existe depuis environ un mois une danse dans laquelle se trouvent les trois premières mesures de la... Marseillaise... et ce soir, sur les ondes de la R.T.F., Louis Legrand a présenté, en Jazz symphonique... un thème de J.-S. Bach...

Dans l'espoir que vous voudrez bien prendre en considération cette lettre, un peu longue et je m'en excuse, je vous prie de croire, Monsieur le Président, à l'expression de ma respectueuse considération.

P.-S. : J'adresse cette lettre (copie) à différents organismes artistiques, Revue l'Education Musicale, J.M.F. Musica, etc., qui, alertés, seront susceptibles de vous aider dans une éventuelle action de votre part.

*
**

COPIE DE LA LETTRE ADRESSEE A MONSIEUR LE MINISTRE DES ARTS ET LETTRES PARIS, par M. M. PERRIN, le 29-10-59 :

Monsieur le Ministre,

Je me permets de vous adresser la copie de la lettre qui est maintenant en possession de M. le Président de la Société des Auteurs Compositeurs Editeurs de Musique à Paris au sujet des « dérangements » en Jazz, en chansonnettes, etc., d'œuvres classiques et modernes.

On préserve bien du vandalisme les monuments historiques. Pourquoi certains pays, dont la France, ne sauvegarderaient-ils pas leurs richesses musicales de la « Mutilation rythmique et mélodique » ?

Darius Milhaud, Marcel Samuel Rousseau, Henri Lemoine, Max d'Ollone, Henry Février pour ne citer que ces éminentes personnalités, se sont déjà élevés contre ces « Tripatouillages ».

Je sais que la loi du 11 *mai* 1957, *sur la Propriété Littéraire et Artistique, art.* 6, 19, 20, *etc., protège en partie les œuvres d'Art. Mais il manque à cette loi, à mon humble avis, un additif* formel et définitif *: celui de couvrir ces œuvres, même celles tombées dans le domaine public.*

Il est dit aussi dans le texte de cette loi que M. le Ministre des Arts et Lettres peut intervenir pour faire cesser ces abus.

Puissiez-vous, Monsieur le Ministre, convaincre le Gouvernement, s'il en est encore temps, de faire, par le vote d'une loi digne du prestige mondial de la France dans le domaine des Arts, respecter les œuvres de ces grands compositeurs qui, malgré les plus grandes tourmentes, continuent à régner par leur noblesse et les trésors que recèle leur Musique.

En vous priant de bien vouloir excuser la liberté que je prends de vous écrire et dans l'espoir qu'il vous sera possible de prendre ma lettre en considération, veuillez agréer, Monsieur le Ministre, avec mes remerciements l'expression de mon profond respect.

Signé : Marcel Perrin.

Alger, le 29 *octobre* 1959.

LE COURRIER DES LECTEURS

(suite de la page 18/150)

Pierre Barbier et France Vernillat dans le tome VI de leur Histoire de France par les Chansons (*N.R.F.* 1958). *Les voici :*

Que l'amitié, que la Patrie
Fassent l'objet de tous nos vœux,
Ayons toujours l'âme nourrie
Des feux qu'ils inspirent tous deux, (bis)
Soyons unis, tout est possible,
Nos vils ennemis tomberont :
Alors les Français cesseront
De chanter ce refrain terrible !

*
**

Dieu de clémence et de justice
Vois nos tyrans, juge nos cœurs;
Que ta bonté nous soit propice,
Défends-nous de ces oppresseurs. (bis)
Tu règnes au ciel et sur la terre
Et devant toi, tout doit fléchir;
De ton bras viens nous soutenir,
Toi, grand Dieu, maître du tonnerre.

L'ASSOCIATION DES CONCERTS POUR LA JEUNESSE ET DE PROPAGANDE MUSICALE

(Conservatoire de Musique d'Auteuil et Société Philharmonique de Normandie)

nous prie d'insérer le compte rendu par M. A. Sablé, Ecole du Bourg, à Saclay (Seine-et-Oise) du stage de formation de moniteurs et d'instructeurs instrumentaux organisé par elle avec le concours du Haut-Commissariat à la Jeunesse et aux Sports au Centre d'Education Populaire d'Houlgate, du 19 au 23 décembre 1959.

Tout ce qui touche à la formation musicale de la jeunesse française nous étant particulièrement sensible, nous publions ci-après, sous forme de larges extraits, l'essentiel de ce compte rendu.



Le domaine de la musique instrumentale, de la musique de chambre semble être l'apanage de quelques formations professionnelles d'ailleurs excellentes.

Sans doute est-ce là la conséquence de la grande diffusion des moyens mécaniques mis à notre disposition, techniques qui devraient servir à la pénétration de la musique dans toutes les classes sociales.

Ce but est en partie atteint, mais, il faut le reconnaître, c'est dans une sorte de passivité dangereuse que se fait cette initiation.

L'exécutant amateur disparaît pour faire place à l'amateur plus ou moins éclairé.

Il faut reconnaître qu'un effort sérieux a été fait pour amener à la pratique intelligente du chant choral.

Mais dans le domaine de la musique instrumentale tout restait à faire.

Aussi est-ce avec enthousiasme que j'ai appris l'organisation par M. Pierre Duvauchelle du stage d'Houlgate.

Le stage commença par ce qui peut sembler le plus aride, par une séance de *déchiffrage*. Il s'agissait de solfège chanté à première vue, *avec changements de clés*. Ceci me révéla certaines de mes faiblesses car je n'étais pas accoutumé à cette gymnastique intellectuelle. Le travail se poursuivit par du *déchiffrage de manuscrit*.

Une des premières résolutions prises au cours de ce stage sera de reprendre l'étude du solfège, de réapprendre certaines clés, et d'entreprendre l'étude de celles qui sont encore inconnues.

Comme un bon chef d'orchestre doit pouvoir *analyser harmoniquement une partition*, ce fut un travail de ce genre qui fut entrepris.

La première veillée au stage fut consacrée à une présentation de la *Musique de l'Inde*.

La journée du dimanche fut consacrée, en grande partie, à la *musique de chambre*, lecture puis travail d'ensemble de :

6 sonates à 2 violons de J.-M. Leclair.
Concerto grosso pour 2 violons n° 8 de Vivaldi.
6 sonates de chambre.
2 violons et clavier op. 4 de Arcangelo Corelli.
Concerto grosso op. 2 de Francesco Geminiani.

Ce furent ces œuvres qui fournirent matière au *travail individuel* pendant la durée du stage.

Un film sur « Mozart » nous fut présenté, suivi de l'audition d'un excellent disque sur « Mozart aimé des Dieux », disque qui a pour mérite d'être interprété par des enfants.

Le lendemain lundi, les stagiaires se divisèrent en *deux groupes*. Les *pianistes* partirent travailler sous la direction de M. Pierre Duvauchelle. Mais nos camarades ne possédaient qu'un seul piano. Aussi les *violonistes* furent-ils favorisés de pouvoir, grâce à Mme Tschachtli-Duvauchelle, glaner une bien précieuse mine de *conseils judicieux pour dominer les difficultés que présente le violon.*

Plusieurs ouvrages didactiques nous furent présentés. Mme Marie-Madeleine Tschachtli-Duvauchelle nous montra comment une difficulté doit être travaillée, comment on peut obtenir la *décontraction musculaire,* comment obtenir le maximum de résultats, nous ne dirons point sans efforts, mais avec le minimum de perte de temps.

Sans doute, de cette seule journée, il y a matière à un travail personnel fructueux pour bien des mois.

Le mardi matin, violonistes et pianistes assistèrent à une *leçon de piano* donnée à trois élèves de 9 à 14 ans amenés par un professeur du voisinage.

De la façon dont la séance de travail fut conduite, des commentaires qui furent faits, il ressort que c'est avant tout la musique que doit enseigner le professeur de piano, et pas seulement la technique pianistique. M. Pierre Duvauchelle insista sur le sens du vrai phrasé au service de la ligne mélodique véritable, sur la recherche de la sonorité.

Le stage se termina par un *concert* au cours duquel furent exécutées les œuvres citées plus haut par l'ensemble des stagiaires.

Nous avons eu la grande joie d'écouter — en première audition — un Concerto pour violon encore inédit de J.-M. Leclair.

Je me félicite d'avoir pu assister à ce premier stage. Je souhaite ardemment qu'il soit suivi par beaucoup d'autres.

Ce stage correspond à un réel besoin. Il a comblé une lacune.

Souhaitons que dans l'avenir les stages d'instructeurs instrumentaux bénéficient d'une large diffusion.

Souhaitons aussi qu'ils soient également répartis *pendant les périodes de vacances* pour permettre de toucher le plus grand nombre d'instrumentistes amateurs, ceci pour redonner à nos orchestres qui se meurent des animateurs à la fois compétents et enthousiastes.

REABONNEMENTS

Si la bande d'envoi de ce numéro est *jaune* et porte l'indication *mars*, votre abonnement est terminé.

Nous n'interromprons pas pour autant nos envois et vous recevrez le numéro suivant l'échéance de votre abonnement.

Pour éviter un surcroît de travail, renouvelez votre abonnement aussitôt que possible par un versement de NF. 14 (NF. 16 pour l'étranger) à notre C.C. Postal 1809-65 Paris.

Une lettre de rappel accompagnera cet envoi à seule fin d'éviter la mise en circulation d'un contre-remboursement toujours onéreux.

RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINEES A LA JEUNESSE

Ces rencontres auront lieu du 12 au 28 août 1960. Peuvent participer à ces Rencontres les jeunes gens et les jeunes filles de 18 à 25 ans et les étudiants et étudiantes, même plus âgés, qui, dans ce cas, devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur école.

Finance d'inscription DM 15. —. Le dernier délai de paiement est fixé au 1er juin 1960. La somme ne doit être versée qu'une fois l'inscription acceptée.

L'hébergement gratuit est prévu grâce à l'installation de dortoirs d'environ dix lits chacun. Chaque participant a droit à deux ou trois couvertures et à un sac de couchage. Dans les bâtiments où sont installés les dortoirs se trouvent également des pièces à l'usage des participants. On peut obtenir de la nourriture et des boissons aux prix habituels dans la cantine installée à cet effet. Des repas à prix réduits peuvent être obtenus dans des auberges situées à proximité du lieu de résidence.

Chaque participant est tenu de respecter le règlement concernant l'utilisation du lieu d'hébergement et de s'annoncer au bureau des Rencontres le jour de son départ.

Chaque participant peut assister gratuitement à toutes les manifestations des Rencontres. — Les entrées à prix réduits pour les représentations du festival (10 DM par place) ne sont délivrées qu'en nombre limité. Les participants qui désirent obtenir un plus grand nombre d'entrées au festival qu'il n'est possible à la direction des Rencontres d'en délivrer peuvent les commander directement à la caisse du Festival de Bayreuth (« Kartenbüro ») au prix normal. (Depuis 25 DM par place.)

Possibilité d'assister aux représentations de *L'Anneau du Nibelung* (*L'Or du Rhin, La Walkyrie, Siegfried, Le Crépuscule des Dieux*), *Lohengrin, Parsifal, Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*.

Cercle d'Etudes pour cœur a cappella : A l'étude : *La Passion selon saint Jean* de J.-S. Bach.

Cercle d'Etudes pour Musique de chambre : A l'étude entre autres : *L'histoire du soldat* de Strawinsky.

Cercle d'Etudes de théâtre : opéra et pièce de théâtre. Opéra : scènes de *Cosi fan tutte* de W. A. Mozart, dans le cadre du « Théâtre international expérimental ». L'orchestre du « Théâtre international expérimental » donnera, d'autre part, le 19 août, une représentation de *Astuzie feminili* de Cimarosa à l'opéra des Margraves, avec l'ensemble vocal de l'Opéra de chambre de Vienne. Pièce de théâtre : choix, adaptation, mise en scène d'extraits d'œuvres de jeunes auteurs participant aux Rencontres. La tâche essentielle du cercle d'études de théâtre est de fonder le « théâtre international expérimental » des Rencontres. Tous les domaines d'un théâtre lyrique et dramatique à la fois seront mis à l'étude. D'autres points ne figurant pas sur le bulletin d'inscription peuvent également être pris en considération.

Cercle d'Etudes « Jeune Presse ».

Rencontre Internationale de jeunes auteurs.

Séminaire : *L'Anneau de Nibelung*, de Wagner, vu de nos jours : 14.8. Le texte : 15.8. La musique : 19.8. Entretien.

Conférences préparatoires aux représentations des opéras de Wagner.

4e Exposition Internationale des Beaux-Arts : « Dessins de jeunes artistes européens ». Manifestations publiques : concert, opéra, représentation théâtrale ; théâtre de marionnettes, lectures d'œuvres de jeunes auteurs, conférences, discussions, fête d'été.

Organisation : « Kreisjugendring » de Bayreuth, en collaboration avec le Festival de Bayreuth et la ville de Bayreuth. Direction générale : Herbert Barth, Bayreuth.

Pour tous renseignements concernant l'inscription aux *Rencontres Internationales* et au *Festival* s'adresser directement à la Direction des Rencontres Internationales de Bayreuth, Bayreuth.

AVIS DE CONCOURS

VILLE DE STRASBOURG

Avis

Un concours sur titres est ouvert pour le recrutement d'un Directeur du Conservatoire de Musique de Strasbourg, poste devenant vacant le 15 septembre 1960.

Le titulaire bénéficiera d'une échelle de traitement affectée des indices bruts 530 à 735 et d'un logement de service dans le bâtiment du Conservatoire.

Les dossiers de candidature comprenant un état des titres et références, une notice sur la manière dont le candidat envisage la direction de l'Etablissement et une pièce justifiant la nationalité française, devront être adressés, **avant le 1er avril 1960,** à Monsieur le Maire de la Ville de Strasbourg.

Pour tous renseignements s'adresser à la Mairie de Strasbourg, Service de l'Instruction Publique, 7, avenue de la Marseillaise.

Le Maire, p. d.
Signé : R. HEITZ, Adjoint.

*
**

SOCIETE DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE DE CHAMBERY

(Subventionnée par l'Etat et la Ville de Chambéry)

Siège : ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE, 2, rue Macornet - Chambéry

AVIS DE CONCOURS POUR L'ECRITURE D'UN « DIVERTISSEMENT » POUR ORCHESTRE A CORDES

A l'occasion des « Semaines Françaises de Musique de Chambre » qui auront lieu à Chambéry du 10 au 23 mai 1960, dans le cadre des Fêtes commémoratives du Centenaire du rattachement de la Savoie à la France, la Société des Concerts du Conservatoire de Chambéry organise un concours de composition musicale pour l'écriture d'un « Divertissement » pour Orchestre de Chambre à Cordes (Violons I et II - Altos - Violoncelles - Contrebasse : 4 - 3 - 2 - 2 - 1).

REGLEMENT

Article 1. — Le concours est réservé aux compositeurs français sans limite d'âge.

Article 2. — Le concours est doté d'un prix unique de 2.000 NF.

Article 3. — L'œuvre présentée devra être inédite et d'une durée de 15 minutes au moins et 20 minutes au plus, en un seul ou plusieurs mouvements.

Article 4. — Un Jury composé de hautes personnalités françaises de la Musique sera réuni à Paris dans la première quinzaine d'avril 1960.

Article 5. — Les œuvres devront être adressées (1 exemplaire partition d'orchestre) sous pli recommandé à M. le Directeur de l'Ecole Nationale de Musique, 2, rue Macornet, Chambéry, avant le **Samedi 2 Avril 1960.** Le cachet de la poste faisant foi de la date de l'envoi, tout envoi postérieur à cette limite sera refusé.

Article 6. — Le manuscrit ne devra en aucun cas comporter le nom et l'adresse du candidat, mais sur la première page une légende choisie par lui.

Cette légende sera reproduite à l'exclusion de tout autre indication sur une enveloppe cachetée dans laquelle le manuscrit sera inséré.

Dans une seconde enveloppe, de format ordinaire, le candidat réunira les pièces suivantes :

1° un état portant ses nom, prénoms et adresse et reproduisant la légende choisie par lui ;

2° une fiche d'état civil.

3° un extrait de son casier judiciaire.

Cette enveloppe sera cachetée et ne portera à l'extérieur uniquement que la reproduction de la légende choisie.

Ces deux enveloppes seront placées dans une 3e envleoppe à l'adresse du Directeur de l'Ecole Nationale de Musique, 2, rue Macornet à Chambéry, sans aucune mention du nom de l'expéditeur.

La Commission, après clôture du délai prévu, adressera au Président du Jury les enveloppes contenant les manuscrits et déposera les autres entre les mains de Me Bourdon, huissier à Chambéry qui procèdera à leur ouverture, en présence de la Commission, après réception par celle-ci du résultat de la délibération du Jury, et en dressera procès-verbal.

Article 7. — L'œuvre primée sera jouée à l'un des Concerts des Semaines Françaises de Musique de Chambre (Mai 1960) à Chambéry, ainsi qu'au Festival International de premières auditions musicales (juillet 1960) à Annecy.

Article 8. — Jusqu'à la fin de l'année 1960, l'œuvre primée ne pourra être exécutée en audition publique sans l'autorisation expresse de la Société des Concerts du Conservatoire de Chambéry.

Article 9. — Les œuvres non retenues seront réexpédiées à leurs auteurs, sous pli recommandé, dans les 10 jours qui suivront la délibération du Jury.

Article 10. — Le seul fait de participer au concours, implique de la part des candidats l'acceptation du présent règlement.

Tout litige ou contestation sera du ressort dse Tribunaux de Chambéry.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1er Degré)

France II : Mardi (C.P. et C.E.) et vendredi (C.M. et F.E.P.) à 15 h. 45 — Mercredi 15 h. 15 (C.C.)
Mercredi 15 h. 30 (C.M., F.E.P.)

MOIS DE MARS

MARDI 1er :

Chant : « Dors, dors petit garçon » (chant populaire d'Alsace) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 2 :

Initiation à la musique: Les chants de la Révolution.

Chant : Révision.

MARDI 8 :

Chant : « Dors, dors petit garçon » (suite de l'étude).

MERCREDI 9 :

Initiation à la musique : Séance de révision.

Chant : « L'autre jour j'étais en route » (chant populaire du Vivarais) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 11 :

Chant : séance de révision.

MARDI 15 :

Chant : « Dors, dors, petit garçon (suite de l'étude).

MERCREDI 16 :

Initiation à la musique : préparation au jeu musical du 30 mars.

Chant : « L'autre jour j'étais en route (suite de l'étude).

MARDI 22 :

Chant : « Dors, dors, petit garçon » (fin de l'étude).

MERCREDI 23 :

Chant C.C. : préparation au concours d'entrée dans les E.N.

Initiation à la musique : seconde séance de préparation au jeu musical.

Chant : « L'autre jour j'étais en route » (fin de l'étude).

VENDREDI 25 :

Chant : séance de révision.

MARDI 29 :

Chant : séance de révision.

MERCREDI 30 :

Chant (C.C.) : préparation au concours d'entrée dans les E.N.

Jeu musical : Reconnaissance d'œuvres de A. de la Halle, Janequin, Gervaise, Lulli, M. A. Charpentier, Couperin et Rameau.

Chant : séance de révision.

DURAND & C[ie] - éditeurs

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8[e])

Téléphone : **Editions musicales : Opéra 45-74** **Disques. Electrophones : Opéra 09-78**

Bureau des concerts : Opéra 62-19

C.C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

ALIX (R.)	Grammaire musicale.
BERTHOD (A.)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
DELABRE (L. G.)	Exercices de solfège en 2 volumes.
DELAMORINIERE (H.) et MUSSON (A.)	La lecture de la musique en 6 années.
DESPORTES (Y.)	30 Leçons d'harmonie. Ch[ts] et basses.
—	» » Réalisations.
DURAND (J.)	Eléments d'harmonie.
FAVRE (G.)	Solfège élémentaire à 2 voix en 2 cahiers.
—	6 Leçons de solfège à chg[ts] de clés avec accp[t] (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, etc., etc...).
—	3 Leçons de solfège à chg[ts] de clés avec accp[t] (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris.)
MARGAT (Y.)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cah.
—	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
RAVIZE (A.)	32 Leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).
RENAULD (P.)	Leçons de solfège (clés de sol et fa) avec et sans accompagnement.
SCHLOSSER (P.)	Eléments pratiques de lecture et d'écriture musicale en 4 cahiers.

Solfège de concours à 1 et 2 voix (1956).

Littérature

Essai d'initiation par le disque

FAVRE (G.)	Musiciens français modernes.
—	» » contemporains.

Recueils de chants pour enfants

AVEC ACCOMPAGNEMENT

COCHEUX (R.)	Chantez petits enfants (10 chansons)
GEY (J.)	Les fleurs de mon jardin (12 ch.)
MILHAUD (D.)	A propos de bottes (Conte musical).
—	Un petit peu de musique (Jeu pour enfants).
—	Un petit peu d'exercices (Jeu pour enfants).
PIVO (P.)	La forêt qui rêve (Féerie enfantine en un acte).
SCHLOSSER (P.)	Nos amis de la ferme et des champs (24 chansons mimées pour les enfants en 2 recueils).

Chœurs sans accompagnement

CANTELOUBE (J.)	St-Pé. Où allez-vous la belle	3 Vx E
FAVRE (G.)	Ma Normandie	3 Vx E
—	Pauvre gazelle (extraite de la Cantate du Jardin Vert).	3 Vx E
—	2 Chants populaires du Maine (Chanson de la Gerbe et Noël Manceau)	3 Vx M
—	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations)	
PASCAL (Cl.)	12 Chansons françaises	3 Vx E
SCHMITT (Fl.)	De vive voix op. 131	3 Vx E

n° 1 Roi et Dame de carreau
n° 2 Vetyver
n° 3 Pastourettes
n° 4 Enserrée dans le port
n° 5 La tour d'amour

Recueils de Chants

SANS ACCOMPAGNEMENT

MUSSON (A.)	La musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :

1° Noëls et chants de quête
2° Marches, rondes, bourrées et danses
3° Chansons de métiers
4° Humoristiques, légendaires, narratives
5° Chansons historiques

Imprimé en France

N° de Commission Paritaire : 28.511

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18[e] Dépôt légal - 1[er] trim. 1960 Directeur-Gérant : A. MUSSON.